



**INSTITUTO POLITÉCNICO
DE VIANA DO CASTELO**

Ricardo Filipe Duarte Cabral
Design vs Identidade Local

Mestrado em Design Integrado
Mestrado em Design Integrado

Trabalho efectuado sob a orientação do
Professor Doutor Ermanno Aparo
Professora Doutora Liliana Soares e Aparo

Novembro de 2011

Júri

Presidente:

Doutor Pedro Vasco da Silva Magalhães e Vasconcelos
Prof. Adjunto do IPVC-ESTG
Coordenador do MDI

Vogal:

Doutor José Manuel da Silva Bártolo
Prof. Adjunto da ESAD, Matosinhos
Arguente

Vogal:

Doutor Ermanno Aparo
Prof. Adjunto do IPVC-ESTG
Orientador

Vogal:

Doutora Liliana Cristina Marques Soares Aparo
Prof. Assistente do IPVC-ESTG
Co-Orientadora

AGRADECIMENTOS

À Vivian, pelo amor dedicado, pela partilha de vida e pela metáfora do sonho.

À Professora Doutora Teresa Vasconcelos por me ter ensinado que o desenho é ética, foi uma honra tê-la como professora.

Aos meus orientadores, Professora Liliana Soares e Professor Doutor Ermanno Aparo, pela crença, pelo empenho e pela motivação constante. Obrigado por me fazerem acreditar de novo no design, no “nosso” design. Espero ser digno do muito que me ensinaram, não há valor que o exprima, apenas uma enorme gratidão.

Ao Coordenador de Mestrado e restantes professores, obrigado pela partilha de conhecimento.

Aos meus pais, onde quer que estejam, obrigado por me terem dado uma infância tão doce, espero que sintam orgulho em mim. Aos meus tios, Jú e Félix, obrigado por me terem acolhido e pelo afecto que sempre me dedicaram, o vosso abraço será sempre o meu “lar”.

Aos amigos, Fátima, Bruno, Fernando e Nézé, obrigado pela vossa amizade, uma verdadeira dádiva.

Novembro de 2011

RESUMO

Palavras-chave: Design, Artesanato, Bo Bardi, Vernacular, Campana

Há um território a reclamar para o design, que é proveniente do artesanato. Para o identificarmos, vamos centrar a nossa análise na perspectiva do designer enquanto “autor”, do latim ‘auctor’, assim eram designados os generais que conquistavam território para Roma; interpretemos assim o designer, como aquele que conquista um território de intervenção para a sua actividade de projecto e não o autor clássico, o designer que simplesmente reage a problemáticas que lhe são ministradas pela indústria. Interessa perceber a transferência epistemológica do design enquanto mediador para gerador, e enquanto reclamante de um território cativo no artesanato e que diz respeito também à área de intervenção do design, para tal serão analisados dois casos de estudo e é intenção desta tese gerar as premissas necessárias para a aplicabilidade do mesmo princípio em Portugal.

Novembro de 2011

ABSTRACT

Keywords: Design, Craft, Bo Bardi, Vernacular, Campana

There is a territory to be claimed for design, that territory belongs to craft. To identify it we will focus our analysis from the designer as an author, from the latin term 'auctor', as were called the generals who conquered territory to Rome; let us understand the designer as the one who conquer a intervention territory to his project's activity, but not the classical author, the designer who simply reacts to problems posted to him by industry. It's mandatory to understand the episthemologic shift from the design as a mediator to a generator, claiming a territory that today is captive in craft but that is also a territory of design; to understand so we will analyze two case studys and this thesis intention is to provide the foundations needed to apply the same principles in Portugal.

November 2011

Índice de Imagens	7
1- Introdução	8
1.1 - Premissa	9
1.2- Metodologia	12
2 - Artesanato, o grande equívoco.	14
2.1. - Artesanato, enquadramento ideológico.....	15
2.2. - Artesanato, enquadramento histórico.....	24
2.3. - Artesanato, uma efectiva definição.	28
2.4. - Artesanato, panorama actual.	37
2.5. - Artesanato, o discurso equívoco.	43
3 - Design, território de conquista.	48
3.1 - Design, um novo velho mundo.....	49
3.2 - Do design ao artesanato ou do artesanato ao design?	54
4 - Lina Bo Bardi - a alma do novo Brasil	61
4.1. Achilina Bo Bardi, de Roma ao Rio	62
4.2. Pré-artesanato	69
4.2 Análise morfológica	76
5 - Estudo de caso, análise das cadeiras:.....	80
Bardi Bowl Chair e Cadeira Sushi.	80
5.1 - Premissas de análise	81
5.2. - Bardi Bowl Chair, de Lina Bo Bardi	84
5.2. – Cadeira Sushi, de Fernando e Humberto Campana	89
6. – Conclusão.....	93
Bibliografia	97

Índice de Imagens

Figura 1 - La Siesta, de Hector Serrano, in hectorserrano.com/index.php?id=22&m=projects&grupo=lasiesta	19
Figura 2 – Sapato feito à medida, <i>Enzo Mari, il lavoro al centro</i> . D’Avossa, Picchi. P.114	39
Figura 3 – Molde em fibra de vidro para a produção de braços de manequins infantis. <i>Enzo Mari, il lavoro al centro</i> . D’Avossa, Picchi. P.114	39
Figura 4 – Sela de polo feita sob medida, <i>Enzo Mari, il lavoro al centro</i> . D’Avossa, Picchi. P.114	40
Figura 5 – Utensílios cerâmicos domesticos, fotografia: Acervo do Instituto Lina e P. M. Bardi	76
Figura 6 - Ex-voto, fonte: Acervo do Instituto Lina e P.M. Bardi	77
Figura 7 - Regador feito a partir de lata metálica de manteiga, acervo Instituto Lina e P M Bardi	78
Figura 8 – Cadeira Bardi Bowl Chair, fonte: www.tvcultura.com.br	83
Figura 9 – Capa da revista interiors, fotografia: http://containerlist.glaserarchives.org/index.php?id=34	
Figura 10 – Bardi Bowl Chair, <i>design brasileiro, quem fez quem faz</i> , p. 139 ..	87
Figura 13 – Esquços de Lina Bo Bardi, fotografia: Acervo do Instituto Lina e P M Bardi	87
Figura 11 – Cadeira Sushi, produção Edra, fotografia: www.edra.com/products/1200/43/1.jpg	88
Figura 12 – Cadeira Sushi, produção Estúdio Campana, fotografia: www.campanas.com.br	88

1- Introdução

1.1 - Premissa

A presente dissertação pretende focar-se essencialmente na problemática associada à relação entre design e artesanato, nomeadamente na procura de entender até que ponto há um lugar-comum habitado pelo artesanato e de que forma a disciplina do design pode ocupar partes desta geografia formal. A utilização da metáfora do território como suporte ideológico para a percepção do espaço de intervenção do design foi propositada, na medida em que tenta enquadrar a área de intervenção numa lógica de contexto geográfico. Esta geografia não se pretende exclusivamente territorial, mas também emocional, transferindo a lógica do limite de fronteira para o limite da cultura, sempre tão fluido e pouco dado a dimensões estanques.

Partimos para esta dissertação com a intenção clara de tentar responder a uma questão:

De que forma pode a cultura artesanal ser uma fonte de informação e formação para a disciplina do design?

Interessa-nos essencialmente compreender até que ponto a memória latente na produção artesanal está ou não cativa no acto de projecto e também, perceber até que ponto este caminho deve ou não ser trilhado pelos designers. Não é função desta tese datar cronologicamente a origem do design enquanto processo, ou contribuir para uma certeza historiográfica do mesmo, antes se pretende focar na herança trans-geracional e trans-geográfica que está subjacente aos aspectos do design, ou de que forma o design herda e intervém nessa linguagem que lhe é transmitida. Interessa compreender até que ponto um design ‘pobre’, um design chão, conforme referia Daciano da Costa¹, se pode transformar num catalizador do processo de design.

¹ “(...) A ideia de design terá de serenamente evoluir dentro do conceito de um “Design Chão”, emprestado por Kubler, (...). Um “Design Chão que vá ao encontro das necessidades reais de uso e de fruição, que na prática considere a função como qualidade intrínseca dos objectos e os torne formalmente representativos do seu tempo” (Costa, 1998: 61)

Design e artesanato têm sido estudados em profundidade desde que há formação em design, aliás, a disciplina do design, quer fosse por especificidades decorrentes da actividade prática, quer fosse pela necessidade de emancipação, tendeu a afastar-se do artesanato e como tal, o discurso crítico não gerou uma gramática de entendimento para que as duas actividades partilhassem os seus conhecimentos.

Para limitarmos este nosso estudo procurámos escolher um estudo-de-caso que fosse efectivamente representativo desta lógica que pretendemos abordar: o território da autenticidade.

São sobejamente conhecidos os casos estudados provenientes da cultura europeia, Finlândia, Dinamarca, Espanha e Itália, a título de exemplo, são referências analisadas com relativa frequência, no entanto, interessava-nos encontrar um tipo de abordagem que fosse próxima da nossa cultura.

Neste ponto é imperativo fazer a pergunta inevitável: que gramática há de design em português?

A tentação de procurar exclusivamente em Portugal é tentadora, todavia há uma geografia da língua que não pode ser ignorada, e nesse sentido o Brasil oferece-nos hoje um dos mais vibrantes ícones do design: os irmãos Campana. Ao analisarmos brevemente o percurso destes, procurámos a fonte, perceber o porquê da sua expressão projectual, da sua gramática de design. Quando nos debruçamos um pouco mais sobre a origem, um nome salienta-se e torna-se incontornável: Lina Bo Bardi.

Este foi o mote essencial para a definição desta autora como caso de estudo.

O Brasil, com a sua industrialização tardia e com as vicissitudes inerentes a uma lógica de recusa do que lhe era específico, foi palco de uma abordagem de estudo muito interessante por parte da arquitecta Lina Bo Bardi, cujos reflexos se manifestaram mundialmente cerca de 50 anos depois, no percurso dos irmãos Campana.

Contrariamente à lógica expectável, Lina, que não nasceu nem foi educada no Brasil, foi procurar o que de mais autêntico² havia na cultura popular brasileira, afrontando declaradamente a procura da afirmação de gramática do projecto brasileiro pelo modernismo europeísta. Lina Bo Bardi recolheu e divulgou a arte popular brasileira, foi a responsável pela sua dignificação institucional ao levá-la para exposições nacionais e internacionais, mas também pelo reconhecimento de que a autenticidade de abordagem ao artefacto deveria ser a premissa essencial para um design local e autêntico, Lina procurava um arquétipo de design brasileiro no trivial.

Esta procura de uma autenticidade cultural foi o factor que nos fez escolher esta autora como estudo de caso.

Sob este paradigma é fundamental reconhecer que factores devem ser aportados ao design português, até que ponto pode e deve ser efectivamente questionado o mesmo processo de procura na nossa cultura, de uma autenticidade que esteja latente e que porventura estejamos a descurar.

A estas inquietações tentaremos responder, elaborando as premissas necessárias a uma percepção do mesmo modo de agir, na tentativa de estabelecer um discurso formal radicado na autenticidade da cultura portuguesa.

² Para melhor entendimento do que significa a escolha de Lina Bo Bardi como estudo de caso desta tese achamos importante evidenciar um dos termos que mais se associa à sua abordagem de projecto: autenticidade. Recorremos, portanto, a um dos significados do termo "autêntico", partindo da sua definição inscrita no Dicionário da Língua Portuguesa da Academia de Ciências: "Que é conforme aparenta; que não se trata de uma imitação ou falsificação. ≥ verdadeiro. ≠ de falso. (...) Que produz fielmente o modelo anterior ≥ fiel e perfeito. (AAVV; 2001 : 425, Vol I)".

A definição encontrada no dicionário etimológico da língua portuguesa é a seguinte: "Do gr. Authentikós, 'que consiste num poder absoluto; principal, primordial' pelo latim authenticu-, 'autêntico'; no pl.; 'os apóstolos', como depositários de tradição autêntica; por via culta". (Machado, 1995: 353)

1.2- Metodologia

A metodologia aplicada neste trabalho de dissertação foi a elaboração de um estudo teórico, que está estruturado em duas partes fundamentais.

A primeira parte articula-se em seis capítulos que têm como objectivo apresentar os fundamentos teóricos da actividade artesanal, e a forma como estes se interligam com o universo da disciplina do design. A dificuldade da análise da relação entre design e artesanato, proporcionou numa primeira instância a percepção de um território nem sempre aproveitado e que se presta a equívocos constantes. Para obviar esta incomunicabilidade entre as duas áreas procurámos estabelecer um enquadramento ideológico e uma análise ao longo da História, no contexto Ocidental, que nos permite determinar o crescimento e a evolução da disciplina do design. À luz da época em que vivemos afigurou-se-nos essencial perceber que definição de artesanato se enquadra na nossa contemporaneidade.

Numa segunda instância procurámos olhar para o design enquanto portador de uma identidade geográfica, e a forma como a disciplina se relaciona com o meio em que se insere. Deste pressuposto partimos para uma análise biunívoca que permita aferir a útil coexistência dos dois âmbitos, artesanato e design. Para sedimentar esta nossa reflexão, seleccionámos um caso de estudo que nos pareceu o mais adequado ao enquadramento de investigação para uma tese de design em português. O caso do design brasileiro e a importância do papel de Lina Bo Bardi neste.

Para estruturar esta dissertação utilizaram-se meios de diferentes naturezas que, conjugados, permitiram uma articulação sedimentada para a conjugação desta dissertação.

As experiências anteriores, permitiram metabolizar e tornar científico o estudo de uma relação entre artesanato e design integrando diferentes componentes.

Em termos bibliográficos considerou-se pertinente recorrer a autores como Dormer, Greenhalgh, Branzi, La Pietra, Maldonado, Morozzi, Mari, Panofsky, De Fusco, Pye, Bo Bardi, Pevsner, Margolin, Campana, Flusser. Estes autores permitiram criar um enquadramento teórico do artesanato no design e o seu papel no desenvolvimento da disciplina.

A correcta adequação deste relacionamento num pensamento analítico motivou a procura de autores de diferentes âmbitos como: Ortega y Gasset, Eco, Argan, Beaudrillard, Kristellar; que permitiram enriquecer e fortalecer a lógica argumentativa desta dissertação.

A propósito da investigação desenvolvida nesta dissertação, foi elaborado um texto e submetido à conferência “Designa 2011 – A Esperança Projectual”, o método de selecção era "cego", e a proposta analisada por dois revisores científicos, que validaram esta investigação.

2 - Artesanato, o grande equívoco.

2.1. - Artesanato, enquadramento ideológico.

Antes mesmo de nos debruçarmos sobre a definição de artesanato, para percebermos o sentido da nossa reflexão, façamos uma entrada nesse mesmo conceito por via do termo artesão. Segundo o Dicionário de Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa, artesão deriva da palavra italiana artigiano que posteriormente se converteu na palavra francesa artisan; enquanto que 'artesanato' deriva da palavra francesa 'artisanat', tendo entrado no léxico português por via desta.

“s.m. (Do fr. Artisanat).

- 1.Grupo social formado pelos artesãos ou artífices independentes; conjunto de artesãos de uma região.
- 2.Econ. Sistema de produção autónomo, em que o fabrico manual e venda de produtos são realizados por um ou vários artífices, para eles revertendo o lucro da transacção.
- 3.Conjunto de produtos, de cunho acentuadamente tradicional ou popular, resultante da actividade dos artesãos.” (AAVV, 2001: 368)

Ao analisarmos mais detalhadamente a importância desta terminologia procuraremos perceber o caminho, ou a implicação que esta definição possui nos dias de hoje e que reflexo tem na percepção que é feita do artesanato. Serão também analisados dois conceitos associados a esta terminologia como forma de, embora timidamente, compreender se o termo artesanato neste momento exprime ou não o que realmente significa, para tal vamos socorrer-nos das palavras “artesanato” e da palavra inglesa ‘craft’.

Regressando à definição acima transcrita, atendamos a percepção que nos é cedida no ponto (1), desde logo porque reflecte uma autonomia que não nos é comum, o facto de termos essa noção de sofisticação e independência associada a esta classe. Sendo este um elemento fulcral na afirmação

profissional - a independência de classe - abre margem a uma primeira pergunta: o que aconteceu ao artesão dos nossos dias, continua livre? A esta pergunta, tentaremos responder ao longo deste trabalho.

Outra estimulante indicação prende-se com a invocação de território, sendo que este está intrinsecamente associado à memória, nomeadamente o território como limite e associação, limite no sentido de demarcação de um saber, nomeadamente um saber-fazer entregue a uma comunidade com limitação geográfica. O território enquanto associação, pela mesma medida, como demarcação não geográfica de um saber, a transposição de uma geografia física para um território não materializado em mapa, mas correspondente a um mapa do saber. Tome-se como exemplo as diversas comunidades artesanais que elaboraram e desenvolveram a técnica de trabalho em vidro, um pouco por todos os países produtores de vidro.

No ponto (2) encontramos outro aspecto essencial a analisar, nomeadamente a questão económica, tantas vezes arredada deste processo de análise ao sector. A independência anteriormente referida, não assenta apenas num só vector: a independência criativa, antes radica em mais que um paradigma, neste caso analisa-se a independência económica. Está implícita nesta definição o domínio do canal de venda/distribuição por parte do artesão, “...venda de produtos são realizados por um ou vários artífices, para eles revertendo o lucro da transacção.” (AAVV, 2001: 368) No entanto não será esta uma das maiores fragilidades com que se defrontam os artesãos actualmente? O que ocorreu nos últimos anos para que o artesão se encontre só face ao mercado, sem o apoio das ferramentas técnicas de venda tão acessíveis às outras profissões criativas?

No ponto (3) da definição acima exposta radica um dos elementos que sugere uma necessidade de separação e clarificação, essencialmente porque aqui se encontra, em certa medida a efectiva percepção daquilo que é hoje o artesanato, onde na definição anterior se utiliza a expressão de “acentuadamente tradicional ou popular”, reflecte os valores específicos de

uma cultura, baseados na expressão sincera e mais essencial desse mesmo povo.

No entanto, até que ponto, nos dias de hoje está respeitada essa “vernacularidade”³ da mensagem simbólica deste tipo de produtos?

Para já, vamos servir-nos de um outro termo, um adjectivo que deriva de artesão, especificamente “artesanal”:

“Artesanal – adj. M. e f. (de artesão + suf. –al).

1 – Que é próprio de artesão, de quem exerce uma arte manual acentuadamente tradicional e popular.

2- Que é feito segundo métodos tradicionais, manuais ou mecânicos.

3- Fam. Deprec. Que é primitivo, rude, pouco aperfeiçoado.

≠ Sofisticado”. (AAVV, 2001: 368)

No ponto um (1) desta definição pode perceber-se dois factores indissociáveis da definição: a técnica e a memória. A técnica presente na arte manual e a memória como expressão de uma narrativa tradicional e popular. Todavia, se são uma arte até que ponto esta pode ser comparada com as outras expressões artísticas?

Com efeito a separação entre artesanato e arte, pelo menos em termos teóricos ocorre de forma consecutiva desde o final do séc. XIX.

A problemática proveniente de uma separação ideológica entre arte e artesanato, apesar da mesma proveniência etimológica e da mesma idiossincrasia - o fazer, leva-nos a reflectir sobre o facto de, “a partir do final do séc. XIX as vanguardas artísticas apostarem no abandono da técnica enquanto suporte pragmático de um sistema artístico”. (Parker cit in Dormer, 2010: 30)

³adj. (Do lat. vernaculus' de escravo nascido em casa'). 1. Que é próprio do país, região a que pertence ou em que está. = NACIONAL, PÁTRICO. 2. Ling. Que conserva a pureza e correcção da linguagem que não tem mescla de estrangeirismos. = CASTIÇO, GENUÍNO, PURO. Um termo vernáculo. Uma expressão vernácula. Uma palavra vernácula. Falar um português vernáculo. Língua vernácula. 3. Que usa essa pureza e correcção na expressão falada ou escrita. Um autor vernáculo. Escrita vernáculo. Orador vernáculo. Conferencista vernáculo.

Esse abandono reflecte-se na separação entre a cultura do fazer, que Ugo La Pietra (1998) contrapõe à cultura do projecto e a sua separação das Belas-Artes, esta terminologia está saliente na utilização do termo para criar uma separação no conceito entre projecto e Belas-Artes, remetendo esta dialética para outro debate.

O paradigma do novo das artes não assentava no saber-fazer, antes se enquadrava numa nova postura face ao real, conforme refere Ortega y Gasset (2003), derivando a sua representação prática, a técnica e excelência manuais, no fundo a habilidade, relegada para um segundo plano.

As próprias reflexões no campo da arte feita pelos teóricos da estética apontavam nesse sentido, conforme poderemos reparar nesta reflexão de Ortega y Gasset “Não digo que a decoração ou indústria artística seja desprovida de beleza: digo tão-só que a sua beleza não é só beleza, é utilidade envernizada de beleza (...)” (Ortega y Gasset, 2003: 115); transpondo a ênfase para o espaço entre o real e não para a dimensão antropológica. “Recorde-se que a arte contemporânea nunca se esforçou tanto como quando pretende reproduzir o espaço neutro que habita as coisas, a tal ponto que os próprios objectos passam a ser considerados como motivos secundários e pretextos de uma atmosfera” (Ortega y Gasset, 2003: 95); esta separação, à época, não era um mal em si mesmo, aliás, coincide com um período em que as artes decorativas estavam cercadas de massa crítica muito produtiva de conceitos e pensamento associado. De Ruskin a William Morris, muitos teorizaram e produziram textos que suportavam em certa medida este afastamento, no entanto conforme expunha, H. Parker: “unless the context shows that it must have a wider meaning, (fine arts) is taken to mean the arts of painting and sculpture alone” (Parker cit in Dormer, 2010: 1). Posteriormente esta oposição acabou por revelar-se nefasta, nomeadamente ao nível da percepção social do artesão, enquanto depositário de uma cultura de perícia técnica. A habilidade de um escultor era o elo de ligação à respeitabilidade canónica de um ourives, o paradigma está patente no último grande joalheiro-artista: Lalique, visto como um artista e não como um artesão, embora fosse este e não aquele - em termos designativos, é certo, não na substância.

Na prática, estes artistas sentem a diferença substancial entre a percepção que o público tem do seu trabalho e a comparação que é feita face a artistas com obra de outra origem. Por exemplo, actualmente a cerâmica é encarada como uma arte menor (Dormer, 2010) comparada com a escultura, os ceramistas sentem na pele a evidente analogia entre o seu trabalho e o trabalho de um escultor, sem prejuízo do valor artístico de cada peça, mas o ponto de partida na assumpção de um valor à partida é essencialmente esse, que uma é melhor (com tudo o que este adjectivo acarreta) que a outra.

A perda de sentido funcional, no sentido de valor de uso (Eco, 2011) das peças realizadas pelos artesãos, que poderemos situar cronologicamente a partir da segunda década do séc. XX, libertou estas artes de uma essência funcional referente à função-principal (Eco, 2011), no entanto e conforme Enzo Mari referiu, não houve um ajustamento do artesão face ao novo espaço criativo que lhe foi oferecido, mantendo-se fiel a uma reprodutibilidade técnica desfasada da realidade concreta. O autor refere que frente a um contexto cultural em mudança permanente, um garantismo político excessivo, cria um bloqueio efectivo a uma progressão natural do artesanato. “Oggi gli oggetti di artigianato non vengono più acquistati come oggetti d’uso; vengono acquistati solo per l’valenza di memoria e di decorazione, con perdita di ogni forma di autonomia”(Mari, 2004: 49). Este paradigma da libertação também aprisionou o artesanato num limbo difícil de manipular, sobretudo porque colocou o artesão isolado face ao mercado, sem domínio de ferramentas que lhe permitam bater-se de igual para igual com este. Essencialmente porque ao colocar o artigo que, embora sendo funcional é anacrónico, implica-o numa comparação imediata com os novos produtos, feitos industrialmente e de custo menor. Estes produtos mais baratos são percebidos pelo consumidor como tendo uma qualidade impecável, uma vez que, sendo industrializados não possuem debilidades visuais aparentes. Em paralelo, estes produtos artesanais, se comparados com peças do mercado artístico, objectivamente colocadas num patamar de aparência superior e com um preço mais elevado, convertem-se num travão ao preço da peça artesanal. Neste ponto, o mercado, não reconhece à peça o seu real valor, se por um lado a considera “inferior” a um produto artístico, por outro considera-a cara face a um produto industrializado.

Importa perceber também que, o percurso que esta tese invoca e procura demonstrar remete para o designer enquanto conquistador de território do artesão, não o inverso, como exemplo salientamos a peça ‘La Siesta’, de Hector Serrano, para a empresa ‘La Mediterranea’. Neste produto encontramos muito bem expresso este elemento de ligação visual entre os dois territórios, representa a entrada do design na percepção do produto artesanal e valores relacionados.

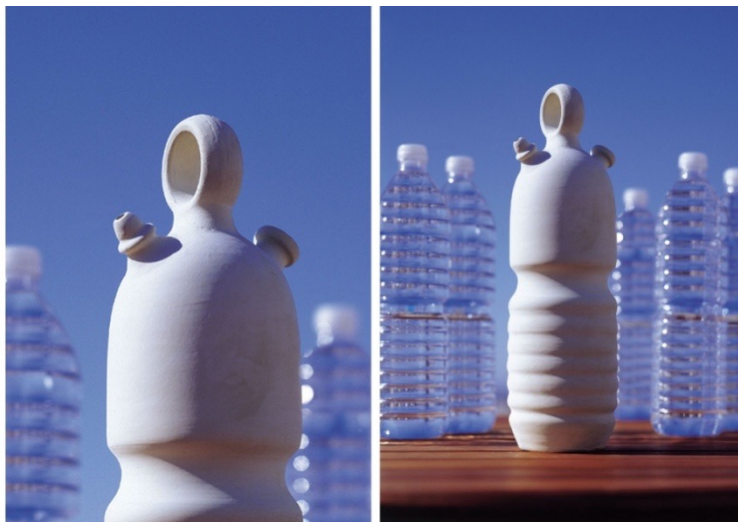


Figura 1 - La Siesta, de Hector Serrano

Enzo Mari cede-nos um exemplo interessantíssimo, “ Sono molti gli oggetti artigianali di questo tipo, come la brocca dell’acqua. Funziona benissimo per l’acqua, ma non viene quasi più usata, perché, tra le altre cose, non è adatta per i frigoriferi...” (Mari, 2004: 47),

No ponto (2) desta definição ressalta de forma mais vinculada a importância da narrativa construtiva adstrita a esta actividade. Até que ponto podemos comunicar uma sabedoria de gerações numa só peça? Tomemos como exemplo o trabalho com fibras naturais “ (...) as mesmas paredes de taipa, o mesmo tecto coberto de fibras de bambu” (Laffont, Brosse, 1960: 51), cuja tradição milenar remonta ao antigo Egipto, e que se encontram em todas as

feiras quinzenais deste país sob a forma de cadeira ou cesta. Até que ponto esta tipologia de construção é lida pelo espectador/consumidor como referência geracional, como elemento demonstrativo do génio humano? Como refere Ana Pires, directora da revista 'Mãos', "a diferenciação patente nos objectos, formas e funções ultrapassa ainda a variedade de matérias-primas, seguida de perto pelo grande número dos respectivos nomes e designações: cesto, cesta, cabal, alcofa, mala, poceiro, giga, breia, cofinho, ceira, açafate. Amieira. Canastra. gagreleira, condessa. São outros tantos ecos de longínquas etnias. Línguas. Tradições. É este mundo rico de referências, plural e diverso que se encontra terrivelmente ameaçado." (Pires, 2002: 6)

No ponto (3), conseguimos perceber o porquê de actualmente as expressões "artesanato" e "artesanal" serem tão mal interpretadas e tão pouco valorizadas em relação às restantes profissões criativas.

Uma série de questões carecem de resposta face a estes pressupostos:

Desde logo a mais premente: Como foi possível chegarmos a este ponto, sabendo nós que alguns dos produtos de maior prestígio, como um fato feito à medida por um alfaiate, uma jóia manufacturada, como podem ter perdido esta carga valorativa só pela designação "artesanal"?

Quando e porquê a separação entre arte e artesanato ocorreu? Quando foi que a expressão 'artesanal' ganhou a sua aparente carga simbólica de oposto à sofisticação? Porque é que à "grande arte" se adequa apenas a pintura, escultura e não à azulejaria? Onde se gerou esta carga valorativa?

Tentamos analisar esta relação através do percurso comum que design e artesanato trilharam. Este fenómeno pode situar-se cronologicamente no séc XX, essencialmente a partir da segunda metade deste, tinham acabado as experiências escolares da Bauhaus, da Kunstgewerbeschule de Zurique, e a importância de um ensino baseado no 'saber fazer' acabou por ir ficando de lado, progressivamente abandonado como forma de instrução dos designers. Por um lado esta situação, este abandono de uma lógica de ensino baseada no saber fazer, deu origem ao chamado "studio-craft" ou, na tradução portuguesa "artesão de ateliê", uma vez que os operadores relacionados com o contexto das práticas artesanais continuam a querer criar com recurso à sua própria

intervenção sobre a matéria, e portanto libertou o processo criativo. Por outro lado esta lógica gerou um efeito deveras interessante: a separação entre o gerar ideias e concretizá-las, conformando-as materialmente. Conforme Peter Dormer (1997) refere no seu ensaio “The status of craft”, “the separation of “having ideas” from “making objects” (Dormer, 2010: 18). Esta situação decorre em paralelo com a separação, no mundo da arte, entre a formação clássica e a prática artística contemporânea, nomeadamente o abandono por parte dos criadores dos meios correntes. Como Ortega y Gasset havia afirmado, a desumanização da arte seria uma evidência a partir do momento de perda do real, do humano, enquanto referente estético da arte. “A ocupação por parte da obra com o humano é, em princípio, incompatível com a fruição estética em sentido estrito” (Ortega y Gasset, 2003: 43). A escultura e a pintura, embora ensinadas nas escolas já não têm correspondência nas obras dos seus alunos, sejam instalações ou mesmo em trabalhos de vídeo-arte, por exemplo.

Como bem nota Enzo Mari, há objectos vendidos como feitos à mão que muitas vezes são feitos por estruturas industriais criadas para esse efeito, “... l’oggetto “fatto a mano” che viene venduto unicamente per sciocche ragioni simboliche, sovente non è fatto a mano ma fabbricato con tecniche industriali.” (Mari, 2004: 47)

Se por um lado, esta situação está directamente ligada ao desejo essencial do consumidor – a procura do que é feito à mão; por outro surge como notável metáfora de ilusão, uma vez que se impõe ao consumidor como produto manual (artefacto; “arte factum”). Impõe-se com uma lógica comercial perfeitamente definida, inclusivamente assente num conjunto de preços baixos derivados da exploração de uma estrutura produtiva composta por artesãos pagos a baixo valor, esta lógica perverte uma das primeiras razões da profissão artesanal: a independência do artesão, tanto económica quanto social.

Embora Enzo Mari afirme a incompetência do mercado face aos artesãos devido à separação destes do modelo de participação com os grandes mestres. “Gli artigiani, nel passato, si sono sempre riferiti a modelli aulici elaborati da grandi artisti, ma oggi gli artisti non producono più modelli collettivi e gli artigiani sono da soli di fronte a un mercato sostanzialmente incompetente”

(Mari, 2004: 50), todavia, parece-nos que a atitude do artesão face ao mercado é que se tornou obsoleta.

Vejamos, os objectos manufacturados perderam a sua lógica de função-principal a partir do momento em que a indústria se ocupou de suprir o mercado desses bens, portanto, para a grande maioria de artesãos a insistência em produzir objectos que não são procurados por não serem necessários representa uma atitude face ao mercado algo anacrónica, certamente que muitos desses artefactos são adquiridos pela valência de memória e mesmo como decoração, mas ocorreu uma deslocação entre a vertente original do artefacto – a necessidade – e a actual – a memória. Podemos invocar a incompetência do mercado face ao artesão pelo prisma da não percepção do valor que acarreta, no entanto, parece-nos que a tónica deve ser recentrada no artífice.

Conforme indica Cristina Morozzi no seu ensaio “Chi è l’artigiano”, a visão que temos do artesão contemporâneo está dependente, também, do modo como socialmente o fomos emparedando, “they live in a world apart, as though they were living in those bogus medieval villages that have been restored in a narrowly conservative way in order to become suitable sites for exclusive farm holidays”. (Morozzi, 2004: 32) Isto constitui que o artesão que vemos não é o que nos apresenta, é uma ilusão real, ou seja é um elemento amorfo, está confinado a um papel social de mera representatividade, ao invés de pretender assumir o seu próprio destino.

2.2. - Artesanato, enquadramento histórico.

De acordo com a tradição renascentista italiana, o artesanato foi assumido como um meio de transmissão de saberes entre gerações, radicado numa pessoa – o mestre – para com os seus discípulos, no fundo uma forma proto-escolástica de formação de novos artesãos, “il maestro della bottega possedeva una propria cultura, sia pur derivata o in sintonia con i modelli aulici, tale cultura era basata sulla non separazione tra l’esecuzione del manufatto e la sua progettazione” (Mari, 2004: 46 - 47), esta atitude de transmissão de saberes, por outro lado, permitia um elevado volume de experimentação, necessariamente inerente ao processo de aprendizagem de uma técnica cujo domínio de perícia implica prática, e que em contrapartida constitui um estímulo à inovação.

Podemos perceber, inclusive, qual a importância que teve no crescimento das sociedades e na sua aptidão para um nível de evolução tecnológica, de uma política de gestão e implementação do artesanato enquanto promotor do desenvolvimento comunitário, conforme refere Cristina Morozzi, “Carlo Emanuele II, who became regent in 1663, dealt with the question of the master craftsmen in his attempt to transform Turin into a fine, rich citadel, “ennobling the capital with the construction of academies, colleges of nobles and public inns for the exercise of virtuosity to the end of attracting to it artificiers, shopkeepers, bankers and others virtuosos” (Morozzi, 2004: 11).

A importância atribuída a este conjunto de profissionais por parte do regente de Turim, como forma de atrair especialistas, reflectida na atitude - acolher profissionais altamente especializados - visava, 'tão somente', promover o enriquecimento da cidade.

Este aspecto é demonstrativo da importância que este tipo de conhecimento radicado no mestre-artesão teria na sociedade da época, a afirmação social que tal implicaria, um cidadão com conhecimentos técnicos alheios à maioria das pessoas, com o respectivo retorno financeiro, decerto conferia um cunho

de respeitabilidade e referência social que posicionava esse artífice num patamar social especialmente referente.

O grau de sofisticação e reconhecimento chegou a ganhar forma de lei segundo a constituição de 1723, que em Turim, regulava não só a estrutura e reconhecimento dos misteres, mas sobretudo reconhecia as universidades em que se ensinavam estas artes, conforme refere Cristina Morozzi (...) the recognition of the universities for the arts. There were 22 of them (...) (Morozzi, 2004:12).

Outro pormenor de sofisticação estava associado ao mesmo diploma legal, e que conjugava neste a definição da qualidade de mestre artífice, estava implícito no reconhecimento jurídico a importância da profissão. Todavia a pedra de toque de excelência radicava na estrutura escolar para a obtenção da profissão: um cronograma preciso de aprendizagem, a imposição de exames de admissão à profissão, a necessidade de apresentar uma carta de referência para que o artífice recém-formado fosse contratado. Acrescia ainda a presença de um síndico para aferir a qualidade do trabalho realizado.

Para que se possa ter uma percepção mais concisa da exigência colocada nesta tipologia de ensino, tomemos como exemplo a prova a que estavam sujeitos os ferreiros para a obtenção da sua habilitação profissional, impressa em estatuto profissional apropriado, a realização da sua “master piece”, conforme nos descreve Cristina Morozzi “a lock which it should be possible to open from either side with only two turns, with a hollow key that is rounded at the end; it should be provided with the necessary trimmings and it can be dismounted with screws”. (Morozzi, 2004: 13)

A consciência da existência de um grupo específico de pessoas, com uma idiossincrasia comum, não só de interesses mas também de formação, radicou-se na criação de uma corporação.

Este sentido de unicidade de classe, ficou claramente saliente quando estas mesmas corporações desempenharam um importantíssimo papel pouco tempo depois na Revolução Francesa, nomeadamente enquanto maçons, muito do processo de aquisição de uma profissão revestia-se desta simbologia sofisticada - a obtenção do manto e do bastão de profissão.

Devemos, no entanto, perceber que esta tipologia de ensino, o ensino derivado da prática de oficina, remanescente da tradição académica greco-romana - o mestre e os discípulos - esteve desde sempre arredada da realidade portuguesa, a par de muitas das criações relevantes da época. Em Portugal, só durante o reinado de D.José I, com as modificações sociais iniciadas pelo Marquês de Pombal no séc. XVII, é que se criaram as primeiras escolas técnicas, todavia não relevantes no ensino de prática oficial, antes herdeiras da tradição francesa da transição do ensino da oficina para a academia.

“As providências conducentes ao fomento das "artes fabris" foram, como se viu, uma das reivindicações oficiais proclamadas no final do reinado de D. José, que a elas ficaria para sempre associado.” (Monteiro, 2006: 145).

Segundo Enzo Mari a cultura de ensino estava também baseada entre a não separação de objecto manufacturado e do seu projecto, “basata sulla non separazione tra l'esecuzione di un manufatto e la sua progettazione...” (Mari, 2004: 49). Esta interdependência, embora revele um domínio elevado da técnica, um conhecimento profundo da tipologia construtiva e formal do produto, alerta para o perigo de uma aproximação meramente reprodutiva, salientando a importância em manter um sentido de ensino baseado no treino em oficina.

Ou seja, o domínio da técnica face à criatividade, em última análise pode derivar numa crescente desumanização do trabalho artístico em função da produção meramente reprodutiva do artefacto. Esta situação tornou-se tanto mais evidente quanto foi impossível alguns artífices perceberem que determinados produtos que realizam estão desajustados, por completo, da realidade que os envolve. Paradoxalmente não é a sua técnica que se encontra desfasada, antes a forma, mas devido ao binómio forma-técnica previamente descrito, é-lhes impossível perceber e actuar em conformidade face a esta situação, no fundo, transpondo a ênfase do projecto da forma para a técnica, resgatando-a a uma expressão anacrónica. A importância do domínio de conceitos deste tipo e a sua separação pode ser a arma de defesa mais eficaz destes profissionais. Apesar da consciência de um código genético comunicacional, vernacular, não descrito, estes profissionais não estão dotados

da formação suficiente para estabelecer uma percepção lógica face a esta problemática.

2.3. - Artesanato, uma efectiva definição.

Recorramos à definição de artesanato proposta por Paul Greenhalgh⁴, teórico da actividade criativa artesanal, mais que uma definição abrangente, sempre passível de fluentes devaneios interpretativos devemos considerar constituintes do artesanato as seguintes situações: 'Decorative art', 'Vernacular' e 'Politics of work' (Greenhalgh, 2004: 25)

A decoração existiu sempre, e sempre existirá. Podemos pensar nesta como sendo uma atitude que vem sendo levada à prática desde que existe criação humana e que está intimamente arreigada na cultura, ou seja, é um elemento que serve de denominador comum à cultura. É necessário, no entanto, não cair no erro de entender as artes decorativas como um grupo com lógica interna e específica, ou seja, um grupo operativo separado, conforme vimos anteriormente, houve um processo histórico de separação entre artesanato e as Belas-Artes. Nomeadamente a partir do momento em que se concebeu um sistema de artes estratificado e que foi recusando alguns misteres à sua pertença. Este processo foi, por sua vez, relegado para um plano inferior a sofisticação do trabalho manual.

Segundo Erwin Panofsky a formulação de Belas-Artes teria ocorrido, durante o Renascimento, "the arts of painting (plus the 'graphic arts') sculpture and architecture, still commonly understood as the 'Fine-Arts' in the narrower sense... were firmly established as a unit by the middle of the sixteenth century." (Panofsky, 2004: 26), muito interessante é o facto do autor identificar um elo comum entre todas: o desenho, indicando que a cultura do projecto é o que as medeia. A esta distância sabemos também das fragilidades implícitas nesta definição, nomeadamente o facto de ao longo dos séculos terem entrado e saído desta categoria de 'Belas-Artes', disciplinas como a Música, a Arquitectura ou a Literatura, para citar apenas estas. Alguns autores sugerem,

⁴ Paul Greenhalgh, é Head of Research no Victoria an Albert Museum e Tutor no Royal College of Art

no entanto, que o sistema de Belas-Artes, tal qual o percebemos actualmente surge no séc.XVIII, para tal sigamos as palavras de Paul Oscar Kristellar, “(...)it is generally agreed that such dominating concepts of modern aesthetics as taste and sentiment, genius, originality and creative imagination did not assume their definitive modern meaning before the eighteenth century... scholars have noticed that the term ‘Art’ with a capital ‘A’ and in its modern sense, the related term ‘Fine Arts’ (Beaux Arts) originated in all probability in the eighteenth century.” (Kristellar, 2004: 26), temos portanto um momento claro a partir do qual conseguimos estabelecer um fio cronológico para o sistema das artes, momento este em que se deu a ascensão social de determinados misteres artísticos. No início do séc. XIX havia uma estratificação perfeitamente definida, por outro lado o desenvolvimento de uma profissionalização associada a estas actividades, bem como o desenvolvimento de uma forte componente académica levou a que as Belas-Artes adquirissem visibilidade social e uma respeitabilidade associada.

Paradoxalmente, também falamos da época histórica em que a cultura da ornamentação, ou das artes decorativas, foi mais abundantemente prolixa em produção de teoria e massa crítica, uma geração de designers-escritores salientava-se, John Ruskin, William Morris, Walter Crane e outros, consequentemente o prestígio desta arte era elevadíssimo. Ruskin escreveu, num dos seus ensaios “There is no existing highest-order art but that is decorative...Get rid then, at once of any idea of decorative art being a degraded or a separate kind of art.” (Ruskin, 1859: 30)

As artes decorativas, no contexto cultural, não conseguiram reverter o sentido ideológico vigente, verifica-se uma separação entre o discurso de classificação e a prática, nas palavras de Greenhalgh, tratava-se agora de “the decorative arts were disinfranchised art”, ou seja uma arte privada dos privilégios das Belas-Artes. (Greenhalg cit in Dormer, 2010: 30)

Abordemos a partir deste ponto, a relação intelectual entre a cultura do artesanato e a cultura do design, tendo por pressuposto esta cisão inicial entre as artes decorativas e as Belas-Artes, uma vez que este processo coincide, conforme salienta Renato de Fusco com um dos pontos iniciais da cultura do design.

Nikolaus Pevsner, numa passagem do seu livro *Pioneers of Modern Design*, salientava a transição entre uma geração de pioneiros da industrialização britânica para a afirmação de uma classe de produtores cuja proveniência era menos próxima da cultura do risco e da investigação científica, assim o eram os primeiros, mas mais próximos de um desempenho meramente económico, “sham materials and sham techniques were dominant all through industry. Skilled craftsmanship, still so admirable when Chippendale and Wedgwood were at work, was replaced by mechanical routine. Demand was increasing from year to year, but demand from an uneducated public, a public with either too much money and no time or with no money and no time” (Pevsner, 1945: 3), esta questão gerou um espaço vazio, ao nível da percepção entre o que era produzido - meros objectos e o que era pretendido. Em consequência desta alienação projectual, gerou-se um ciclo vicioso do qual a produção industrial parecia não conseguir sair, Pevsner (2011), refere ainda que o liberalismo regia desreguladamente a produção industrial gerando uma produção desgovernada, muitas vezes sem nenhum critério ético ou estético, sendo esta produção consumida por um público que não possuía tradição, educação e gosto treinado, logo entrando num ciclo vicioso.

Evidentemente esta questão suscitou um dos debates mais vivos no final do século XIX, ou seja, a relação entre arte e indústria, nomeadamente na necessidade de encarar um compromisso entre a produção e o resultado, entre ética e estética, como diria Pevsner: “the production of one well-made object”. Segundo nos indica Renato de Fusco, citando Richard Redgrave, que assim afirmava à época: “Los industriales consideran el buen gusto un impedimento para las ventas. Su posición puede resumirse en el principio fundamental: ‘That is best what sells best’ ” (Redgrave cit in Fusco, 2005: 59), esta supressão industrial dos valores qualitativos do produto assentava no paradigma da venda imediata alicerçada na capacidade produtiva.

As disfunções e malformações de produção não podem ser imputadas unicamente à avidez de muitos industriais, antes, como defende De Fusco, a “(...) una vision poco clara de cómo conferir calidad a los productos, al modo de darles forma sin tener modelos y, sobre todo, a un programa inadecuado que

pensaba en el arte como la actividad que debía resolver muchos aspectos de la producción.” (Fusco, 2005: 59)

A tipicidade de um produto está dependente de uma quantidade de tradições milenares, que definem a identidade do mesmo, onde o defeito se transforma numa mais-valia “il fatto a mano come luogo della perfezione imperfetta caratteristica única della creatività (...)” (Liberti, 2010: 120)

Esta questão gerou a necessidade de perceber, em que medida se poderia dotar a indústria de profissionais capazes de estabelecer esta ponte entre os elementos da criatividade, o funcionamento da empresa e o mercado. Estavam lançados os fundamentos para o desenvolvimento de uma cultura de projecto, no seu sentido mais amplo: a promoção do modo mais apropriado de desenhar objectos fabricados por máquinas até à criação dos organismos capazes de formar os profissionais que se dedicariam ao trabalho de projecto.

Estes fundamentos são as pedras basilares para a propagação com base científica de uma cultura de design, por oposição a uma industrialização errática e a uma produção artesanal tendencialmente arcaica.

Henry Cole, o mais relevante dos teóricos vitorianos, entusiasta e promotor da aproximação da arte à indústria promove a figura do “art manufacturer, que al hacer referencia a una nueva figura de artista-fabricante, puede considerarse una primera anticipación del diseñador moderno.” (De Fusco, 2005: 60)

Nota-se, aqui, uma maturidade que reflecte a importância crescente da indústria, mas ao mesmo tempo o facto da mesma estar carente de profissionais que a equipem, como que convergindo ambos, sociedade e tecido industrial, na mesma tónica de promoção conjunta, de sinergia.

Conforme refere De Fusco, o facto de Cole trazer para a ribalta, alertando os estudantes, produtores e público para os objectos anónimos, simples, comuns, ‘asentimentais’ do dia-a-dia, contribui para que lhes seja conferido “ese valor artístico emergente, normalmente atribuido a la pintura y a la escultura (que en contacto com la producción industrial se quedaba en mero decorativismo), otorgandoles un valor de artisticidad difusa o bien de pura y simple calidad”. (De Fusco, 2005 : 62)

Criou-se neste ponto a cisão definitiva entre uma cultura do projecto, do design, das Belas Artes e das artes decorativas, e por inerência, do artesanato.

Reflictamos, neste ponto, sob a interferência do vernacular na constituição do artesanato.

Por vernacular deveremos entender aquilo que é mais autêntico, a veritas dos objectos, o que faz uma cultura estar o mais próximo possível da natureza, a autenticidade de uma qualquer sociedade, a forma como esta particularidade é entendida como sendo a “(...)authenticity with pre-industrial, rural communities” (Greenhalg, 2010 : 30), ou seja uma natureza pré-industrial, ainda despida de influências industrializadas. De certa forma, esta característica é vista como a autenticidade do trabalho honesto na relação com o mundo material, uma evolução natural do trabalho, desligada de modismos e uma expressão da necessidade sem artifícios, um valor de solidez que se opõe à voracidade dos tempos e à sua verve evolutiva, no fundo um contraponto ao universo industrial, sempre dinâmico e inconstante.

É certo que esta posição se aproxima de uma dicotomia entre mundo rural e mundo urbano, pelo menos a um nível da etnicidade, uma vez que a paisagem urbana tende a uniformizar por oposição à paisagem rural, tão próxima de uma idiosincrasia local que remete para situações díspares a cada momento. Essencialmente falamos de um universo pré-industrial, que deve muita da sua postulação teórica a William Morris e aos autores do revivalismo Gótico, para os quais esta abordagem se revestia de enorme importância simbólica.

Conforme indica Renato de Fusco, “tomaba como modelo los gremios, la fabricación y la morfología de los productos del medioevo, es decir de una época claramente antitética a la contemporánea por cuanto se caracterizaba por la honestidad en las relaciones sociales, por el uso correcto de los materiales, la apreciable ejecución artesanal.” (De Fusco, 2005: 64)

Curioso é o facto de a noção de vernacularidade enquanto conceito promotor de um mundo isento de interferências industrializadas, estar associada ao universo industrial, uma vez que foi o facto de este ter aparecido que deu azo a que houvesse essa mesma nostalgia pelo que é imutável e autêntico. “The vernacular was noticed only when other forms of living began to destroy it” (Greenhalgh, 2010: 31)

Gera-se, então uma tensão aparente entre a produção industrial, a tecnologia - associada à máquina, e a produção artesanal - associada à mão. Este é um equívoco perigoso, que prejudica a afirmação produtiva do artesanato.

Vejamos, os objectos produzidos com recurso a tecnologias cada vez mais complexas, revelam-se ao espectador como demonstrativos de uma complexidade idêntica. Esta situação gera a percepção do artesanato como redundante face à tecnologia, no entanto, desde que existem ferramentas que os criadores se apropriam delas para obter os melhores resultados, logo, esta tensão negativa entre tecnologia e mão é irreal, ou melhor, é apenas aparente; conforme referenciava David Pye, o erro está no facto de referirmos o trabalho artesanal, ou manual, como sendo uma terminologia técnica, quando na realidade é um termo histórico ou mesmo social, “Handicraft and Hand-Made are historical or social terms, not technical ones”, o autor acrescenta ainda uma outra reflexão, que sintetiza na perfeição este binómio tecnologia-artesanato, “ordinary usage nowadays seems to refer workmanship of any kynd which could have been found before the Industrial Revolution.” (Pye, 2010: 26)

Deste pressuposto podemos concluir evidentemente que a ferramenta (tecnologia), não é o elemento determinante no objecto artesanal. “Il leitmotiv di qualsiasi insegnante e studente diligente è la ‘tecnologia’...Ma la tecnologia non è un valore, è uno strumento, uno strumento come un martello, utile per realizzare valori... in altre parole utile a realizzare altro da sé...” (Mari, 2004: 27)

Neste sentido, podemos formular uma das questões mais pertinentes desta dissertação: Em que ponto se encontra o design com esta situação?

Este fio condutor da essência permite-nos criar uma ligação com o tema.

Sirvamo-nos das palavras de Lina Bo Bardi, cuja influência e percurso analisaremos em capítulo posterior, e vejamos o que a mesma nos sugere face a este atributo, “ (...) é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes” (Bo Bardi, 1994: 35) ou como apontava Bruno Zevi, iminente teórico da arquitectura, “Sua produção figurativa é pré-artesanal, mas possui uma dignidade estética que é justo reconhecer e valorizar no brusco

salto entre uma cultura quase de tradição oral e a era industrial. Objetos de uso afastados do folclore;” (Zevi cit in Bo Bardi, 1994: 47).

Esta vertente foi de grande atracção para a maioria dos teóricos do artesanato, uma vez que preservava em si o facto de permanecer à parte de “stood outside such notions as professionalism, specialisation, authorship or academicism. It could make legitimate claims to universal honesty, that most desirable normative values.” (Greenhalg, 2010: 32)

Todavia, percebamos como é a estruturação histórica deste atributo. As primeiras indicações deste fenómeno cultural estão associadas claramente ao revivalismo gótico precedente do movimento ‘Arts and Crafts’, nomeadamente no início do séc.XIX, quando as cidades se cunhavam ao sabor das novas indústrias.

O movimento ‘Arts and Crafts’, foi notavelmente importante no desempenho social tanto do design quanto do artesanato, centremo-nos pois, neste último.

Herdeiro do pensamento político de Ruskin, William Morris proporcionou o primeiro momento de verdadeira reflexão crítica sobre a Revolução Industrial e as suas implicações práticas. O próprio tinha, ao contrário dos seus mais eminentes antecessores, um programa geral de reforma sócio-política.

Este movimento assumia como referência os grémios, a morfologia e a produção de produtos de âmbito medieval, ou seja toda uma atitude contrária à época, conforme afirma Renato de Fusco “de una época claramente antitética a la contemporánea por cuanto se caracterizaba por la honestidad en las relaciones sociales, por el uso correcto de los materiales, la apreciable ejecución artesanal” (De Fusco, 2005: 64). Este ponto de vista assentava numa perspectiva sobre o trabalho com o fito de escapar ao que esta nova era industrial tinha trazido: uma alienação do trabalho, por via da supressão do trabalho manual pela máquina. Aproveitando uma expressão de John Ruskin, “the Joy in Labour”, procurava uma garantia de qualidade, autenticidade, ‘veritas’ nos produtos, no fundo uma vernacularidade por contraponto à pouca autenticidade das produções industrializadas. É certo que algumas das suas propostas são algo cândidas, na medida em que, embora bondosas, no pressuposto em que são elaboradas para a promoção dos indivíduos e das sociedades, resgatando os valores da autenticidade e preocupadas com o

futuro, todavia não estavam sustentados numa distinção entre “actividad práctica y pensamiento ideológico” (De Fusco, 2005: 65)·, que o levou a estabelecer um paralelismo estipulado entre uma sociedade feliz, e a sua produção artística, necessariamente boa, levou a pensar a arte como de interesse para toda a sociedade, como forma de resgatá-la de uma gestão imposta, devendo antes esta ser directa. Evidentemente Morris aderiu, em boa medida às doutrinas de Marx, contemporâneo do mesmo. Há que reconhecer, no entanto, o notório incremento que derivou na fundação de empresas, ateliês e mesmo organizações de artesãos, conforme refere Pevsner “The first effect of Morris's teaching was that several young artists, architects, and amateurs decided to devote their lives to the crafts. What had been an inferior occupation for more than half a century became once more a recognized task.” (Pevsner, 2011: 34) Neste ponto radicam os elementos fulcrais da dignidade da profissão, ou melhor, do mister, aquilo que havia sido ostracizado durante os anos da revolução Industrial ganhava novo alento, e sobretudo nova dignidade social.

Analisemos a ‘Politics of work; no século XIX o trabalho era, conforme temos visto, um factor determinante para a afirmação da sociedade, e foi um dos temas mais debatidos e com maior reflexão na área político-económica. Para alguns, o trabalho definia a própria condição humana e consequentemente a estrutura da sociedade (Fusco, 2002). A própria relação entre pessoas e objectos mudou radicalmente a partir do momento em que se teorizou a relação entre necessidade-trabalho-consumo. Este aspecto revela a sua importância na medida em que, havia a tentação, como nos diz Tomás Maldonado, de encarar o processo da revolução industrial como um acontecimento fortuito, “uma irrupção histórica arbitrária” e não o resultado de um processo evolutivo “resultado de um complexo tecido de interacções socioeconómicas”. (Maldonado, 2009: 25)

Apesar das formulações de política económica de J. Stuart Mill e a sua reflexão sobre a divisão do trabalho, a relação desta com a relação causal entre máquina e relações de produção, ainda não tinha sido descrita em termos de conhecimento, ou melhor, o fenómeno ainda não tinha sido assumido, apenas o foi com a posição frontal assumida por Marx; a sua teoria da alienação

estabelecia uma relação causal entre as condições de trabalho e a degradação da pessoa, “What constitutes the alienation of labour? First, that the work is external to the worker, that it is not part of his nature; and that consequently, he does not fulfil himself in his work but denies himself (...). We arrive at the result that the man (the worker) feels himself to be freely active only in his animal functions – eating, drinking, procreating, or at most also in his dwelling and in his personal adornment – whilst in his human functions he is reduced to an animal. The animal becomes human and the human becomes animal.” (Marx cit in Greenhalg, 2010: 33)

Mais influente no ambiente do movimento Arts and Crafts, o ensaio de Ruskin “The nature of the Gothic”, era especialmente pertinente nesta área, “You must make a tool of the creature or a man of him. You cannot make both. Men were not intended to work with the accuracy of tools, to be precise and perfect in all their actions. If you will have that precision out of them (...) you must unhumanise them.” (Ruskin cit in Alasdair Clayre, 1977: 225)

Temos então que a importância do trabalho, como resposta a uma alienação provocada pela pressão social e como garante da independência do indivíduo é uma dos baluartes da constituição do artesanato.

A conjugação destes três aspectos reflecte a perspectiva que se foi sedimentando sobre o que é o artesanato, o que representa e de que forma influenciou o caminho das sociedades.

2.4. - Artesanato, panorama actual.

Para abordarmos o panorama actual vamos servir-nos de um autor em particular, Ugo La Pietra, essencialmente pelo facto da sua reflexão estar vocacionada para a leitura do artesanato como um sistema vivo, equilibrado num tecido social, um sistema, o autor faz uma detalhada análise fenomenológica do contexto artesanal:

1. 'Craftmen working in traditional ways', (La Pietra, 1998) sendo que este é o aspecto mais conhecido da actividade artesanal. Estes artesãos reproduzem gestual e tecnicamente o que se realizou durante séculos, mas conforme refere o autor não há uma produção com horizonte de futuro, unicamente radicados numa memória que se materializa em objectos, um prisioneiro cativo do gesto, mero reproduzidor. Conforme já abordámos anteriormente este tipo de atitude face ao projecto procede de algumas falhas de conceito, nomeadamente no facto de insistir no anacronismo.

Este desfasamento cronológico funcional acabou por retirar espaço de mercado a este tipo de artesanato, todavia, o principal problema é, como alerta tanto La Pietra, como Enzo Mari, a quebra da credibilidade da vernacularidade do trabalho, passando este tipo de produtos criados artesanalmente a ser suportados artificialmente, " (...) a sector that is being "artificially" subsidized to represent our traditions (...) " (La Pietra, 1998: 25).

2. 'The craftsmen who Works with a definite plan'. (La Pietra, 1998)

Segundo La Pietra este artífice é aquele que cria peças para mercados particulares e específicos, tais como a arquitectura, ou trabalhos que tenham sido encomendadas por designers. Isto leva-nos a perceber que neste caso estamos a falar de um sentido de qualidade de trabalho inabalável, algo que reflecte na perfeição a atitude do saber-fazer acumulado durante gerações, aquilo a que tanto David Pye como Ugo La Pietra chamam a atenção.

Pye, no seu ensaio sobre o trabalho manual ('workmanship'), reflecte sobre duas das características intrínsecas a esta actividade, "workmanship of risk" e a "workmanship of certainty", a primeira opção significa que o resultado do trabalho está sempre dependente da destreza, do julgamento e do cuidado aplicado pelo artífice, e consequentemente nunca pode ser pré-determinado, esta situação leva a que o mesmo seja considerado como estando sempre em risco, " (...) the quality of work is not pre-determined, but depends on the judgement, dexterity and care which the maker exercises as he works". (Pye, 2010: 20)

David Pye reflecte, por outro lado na especificidade do trabalho pela certeza, a referida "workmanship of certainty". Esta reflexão indica neste ponto a aproximação a áreas do projecto como o design, por oposição ao acima exposto. Esta atitude de redução de riscos tem uma explicação histórica, uma vez que está intimamente associada com o advento da produção industrial, e para tal é essencial reduzir a margem de erro da máquina para uma produção igual em série, daí que a cultura do risco, neste caso esteja adstrita ao acto de projectar, "it is certain that when the workmanship of certainty remakes our whole environment, as it is bound now to do, it will also change the visible quality of it". (Pye, 2010: 21)

Através destes dois autores conseguimos perceber um território confluyente entre o design e o artesanato. A cultura do risco, enquanto metáfora poderosa da criação. Ugo La Pietra, referindo-se a este conjunto específico de artesãos, chega a realizar uma afirmação sobremaneira interessante, "they create works that belong by all rights, far more than many others, to contemporary design" (La Pietra, 1998: 25), esta afirmação colide frontalmente com a percepção que temos do design, ou melhor, com a percepção que o universo do design tende a gerar de si mesmo, mas abre novas e amplas perspectivas para a abordagem ao projecto.

3. 'The craftsman who works for industry' (La Pietra, 1998); aquele artesão ou estrutura artesanal - mais uma vez a percepção dada por Enzo Mari (2004) que o artesanato não é o artesão, mas pode ser a própria estrutura produtiva - que contribui de diversas formas para a produção industrial, sendo essa

intervenção centrada na atribuição de valor artístico a objectos produzidos em série, quer seja numa intervenção a jusante (por exemplo, a criação de um molde de madeira para a conformação de uma peça de vidro), quer seja numa intervenção a montante (o trabalho de lapidação sobre a peça produzida).

Aqui reside um frágil equilíbrio e um eventual paradoxo, sobretudo porque este artesanato, que podemos considerar artesanato de substituição, no sentido em que posiciona o homem no papel da máquina acaba por ser o factor decisivo para a opção industrial de apostar na maquinaria como substituto destes artífices, quase se poderia afirmar que estes estão a contribuir para a sua própria destruição.

Por outro lado pode gerar um artesanato de complementação, o produto apesar de uma forte componente industrial, tem cunhada em si a parte de carga artesanal, e é desta forma comunicada aos consumidores enquanto tal.

Analisemos a posição de Mari, que acrescenta ainda uma especificidade a esta descrição, uma vez que tende a distinguir o artesanato artístico da produção artesanal vocacionada para a indústria “ (...) all’artigiano che produce le protesi per chi ha perso le gambe su una mina antiuomo, oppure ai fotografi, ai muratori, ai cuochi e a tutti coloro che, negli uffici di progetto dell’industria, realizzano i prototipi”. (Mari, 2004: 49)

Nesta reflexão, Mari reconhece a especificidade de alguns objectos para suprirem necessidades específicas, objectos que se encontram fora do universo da produção em série. Este aspecto já tinha sido abordado por Tomás Maldonado na sua distinção entre ‘design quente’ e ‘design frio’ (Maldonado, 2009), não necessariamente na definição que o mesmo lhes atribui, nomeadamente ao design quente, “feito por poucos, com poucos meios e destinado à fruição artístico-cultural de alguns poucos sujeitos sociais” (Maldonado, 2009: 83). As especificidades associadas à fruição que o autor refere não nos parecem totalmente aplicáveis neste caso, não no sentido de uma fruição meramente associada a uma envolvência artístico-cultural. Afigura-se-nos, no entanto, francamente pertinente quando nos referimos a uma fruição mais próxima de uma necessidade, se retomarmos as palavras de Mari, perceberemos que a prótese realizada especificamente para alguém que tenha perdido as pernas está neste limbo entre design e artesanato.

Esta situação demonstra cabalmente o potencial de território que há a conquistar no espaço dito de pertença do artesanato, e que deve ser também reclamado pelos designers.



Figura 2 – Sapato ortopédico feito sob medida.



Figura 3 – Molde em fibra de vidro para a produção de braços de manequins infantis.



Figura 4 – Sela de polo feita sob medida.

Salientamos que não compete aos designers ocupar o território do artesanato, não enquanto operadores, mas enquanto produtores de novos territórios partilhados. Pensamos no designer enquanto um intérprete de uma linguagem formal que pode tornar operativa no universo do artesanato, e enquanto produtor de conteúdos para essa mesma linguagem. O designer enquanto mediador entre o artesão e o mercado, como sendo capaz de produzir o elemento comunicacional bastante para a efectiva preservação da linguagem construtiva – técnica; e para a linguagem substantiva – produto.

Conforme refere Michele Argentino⁵, no seu ensaio 'Il contributo delle culture locali', se o design quer ser um actor na mudança de paradigma, então deve perceber, interpretar e actuar com o conhecimento das culturas locais, "se vogliamo contribuire a cambiare il processo in atto è necessario, sia individualmente che collettivamente, cambiare modo di vivere; ripensare cioè al modello in esercizio e attribuire nuovi valori all'agire progettuale".(Argentino, 2010: 39), transformando esta herança de conhecimento num elemento de projecto.

⁵ Director do 'corso di laurea in Disegno Industriale' na Universidade de Palermo

4- 'The craftsman who works with a new concept of small business': (La Pietra, 1998)

A este núcleo o autor dedica particular atenção, uma vez que reconhece nestes artesãos que estão constituídos como empresas características desligadas dos convencionais estúdios de artesanato. Há uma certa afirmação metodológica empresarial, uma lógica de contemporaneidade que não se enquadra em preconceitos antigos.

Desde logo porque a perspectiva empresarial implica método, uma cultura de aproximação ao design, uma qualidade intrínseca no produto e um controlo equilibrado, nem sempre total, é certo, da distribuição, uma lógica precisa de comunicação como veículo de promoção.

Esta definição, que cria uma ponte entre o design e a cultura artesanal está bem patente no ensaio de Victor Margolin, 'The designer as a producer'⁶, "But designers who get involved with the production and distribution of products they conceive themselves have the possibility to change the market, even in small ways, and open up new product sectors that might even become beacons for larger manufacturers to follow" (Margolin, 2002).

Por outro lado Ugo la Pietra caracteriza perfeitamente este sector, transferindo a qualificação do artesão para a estrutura, ou seja, referindo-se a empresas, "The firms involved are small but capable, thanks to their sophisticated technical and performance quality, of approaching high-level artists and designers" (La Pietra, 1998: 25), com efeito esta abordagem permite conjugar o melhor de dois mundos numa só estrutura. Por outro lado, a possibilidade de integrar um sector produtivo significa estar a par deste e conseguir a validação da iniciativa através do conhecimento profundo proveniente dessa relação integrada.

⁶ <http://tiger.uic.edu/~victor/articles/designerasproducer.pdf>, acedido a 30/08/2011

2.5. - Artesanato, o discurso equívoco.

Quando no início deste capítulo nos referíamos ao artesanato como o grande equívoco estávamos a referenciar o caminho híbrido que este assume por estes dias.

Se entendemos que o artesanato, ou craft, guarda em si os valores da memória, aquilo a que Greenhalgh designou como sendo vernacular, cabe espaço para a pergunta: qual a dimensão de autenticidade do artesanato hoje em dia?

Pensemos no artesão actual, e vejamos a imensa força que encerra em si, falamos de uma pessoa que trabalha com as mãos num mundo cada vez mais resultante de máquinas e com cada vez maior número de interfaces. Falamos a título de exemplo, de um alfaiate, de um marceneiro, de um ebanista ou mesmo de um operário que cose os estofos em pele de automóvel.

Todavia, conforme vimos, no início deste capítulo a expressão “artesanal” é muitas vezes associada à pouca qualidade do trabalho, logo tender a desvirtuar e desqualificar esta tipologia de profissionais, que como vemos, embora produzam artigos de elevada mestria técnica, não são percebidos como tal.

O facto de outras práticas artesanais serem mantidas artificialmente leva-nos a concordar com Cristina Morozzi, quando esta refere que algum artesanato vive uma farsa, “their trade, as is now practiced, is a farce” (Morozzi, 1998: 32), ou como afirma La Pietra, “it is a territory where everything is lacking, from memory to the concept of planning, from professional dignity to the recognition of values and differences” (La Pietra, 1998: 29).

Este artesanato “artificial” vive segundo um paradigma errado, uma vez que exprime e pior ainda, assume uma visão do medievalismo espectacularizada para o entretenimento de hordas de turistas, mantidos em feiras de artesanato consecutivas e pouco estimulantes para a apresentação de produtos com qualidade; falamos de artesãos aprisionados nesse medonho equívoco da

resposta pela memória - não falamos do exercício da memória propositado, como no caso da reprodução de padrões de calçada, antes nos referimos aquilo a que Enzo Mari chamou “Oggi gli oggetti di artigianato (...) vengono acquistati solo per le valenze di memoria e di decorazione, con perdita di ogni forma di autonomia...” (Mari, 2004: 48); por aqui podemos ver que embora haja uma motivação social e política vincada para a promoção e resgate de antigos ofícios, esta atitude está a aprisionar alguns artesãos num mercado de reprodutibilidade meramente executiva, “without managing to find a reason that could justify working with one’s hands (...). Forced to reproduce what is old, because they do not see what is new, (...) because they are tied to work that is managed in an archaic manner.” (Morozzi, 1998: 32)

Cristina Morozzi tem o cuidado de reflectir sobre o novo artesanato, segundo o prisma da ocupação do espaço urbano, ou seja, ao olharmos à nossa volta vemos toda uma série de tribos urbanas, grupos muito bem definidos, cuja atitude social por vezes chega a ser claramente plasmada das corporações artesanais presentes no tecido social desde a Idade Média. Parece-nos interessante a observação por este prisma mas também a necessidade do reconhecimento deste tipo de atitude ou profissão. A autora alerta-nos para a forma expedita como estes geram o seu próprio negócio, num ambiente cuja falta de oportunidades poderia levar à acomodação, ou mesmo à indigência. Estas comunidades são altamente criativas, no sentido em que têm de bastar-se a si próprias, gerando as suas próprias oportunidades, o facto de estarem nas franjas do sistema, acentua ainda mais a noção de comportamento tribal urbano.

Esta percepção da proposta de trabalho criativo está patente em profissões ainda não reconhecidas socialmente como, por exemplo, os tatuadores, cuja obra perdura em corpos - não importa a proveniência social - mantendo-se como suporte comunicativo ao longo da vida; ou como por exemplo os aplicadores de piercings. Se analisarmos com atenção, segundo os pressupostos de Greenhalgh, temos em ambos os casos a integração plena nos pressupostos do trabalho artesanal:

Decoração - Cada peça é única, quer seja o desenho da tatuagem, impossível de repetir milimetricamente de suporte para suporte. Quer seja a forma como o 'piercing' é conjugado com o corpo em que é aplicado.

Vernacular - Sabemos que as tatuagens e piercings encerram em si toda uma memória milenar de comunicação e transcendência que se perpetua de geração em geração.

Política de trabalho - A fuga a um trabalho alienador está bem patente nestes dois exemplos, a fuga a um quotidiano não criativo e por força disso não alinhado revela a pujança do sector artesanal.

Chamamos discurso equívoco a esta atitude social conservadora e restrita, que não se apercebe da vitalidade de sectores marginais, que representam o futuro da actividade artesanal, da actividade projectual, ou mesmo das profissões criativas.

Neste ponto importa fazer a ponte com o design, e para tal vamos valer-nos do ensaio de Vitor Margolin já citado anteriormente.

O autor alerta de forma muito clara para a necessidade de reposicionar o paradigma do designer face à produção, logo, conforme vimos anteriormente o ênfase a atribuir à dicotomia artesanato-design, perde a sua saliência na vertente industrial. "No longer associated specifically with the crafts and limited to local distribution, a contemporary cottage industry can use the most advanced technology and reach a worldwide market." (Margolin, 2002) Esta transferência do conceito de unidade produtiva artesanal, para um universo mais próximo da realidade actual, contribui para a libertação do designer da esfera restrita do design industrial.

Há um território a reclamar para o design, que é proveniente do artesanato. Para o identificarmos, vamos centrar a nossa análise na perspectiva do designer enquanto "autor", (colocar a referência de nota de rodapé conforme dito na introdução - do latim auctor (assim eram designados os generais que conquistavam território para Roma); interpretemos assim o designer, como aquele que conquista um território de intervenção para a sua actividade de projecto e não o autor clássico, o designer que "simplesmente reage a

problemas e tarefas colocadas ante si pelos seus clientes”⁷ (Lupton, 1998). Que território é este? Assumimos dois níveis de território, o da prática e o simbólico.

Para a definição de um território da prática, analisemos a mudança de paradigma da acção do designer (Margolin, 2002), não só pelo facto de o desligar da atitude meramente reactiva de resposta a uma solicitação empresarial, mas também pela consciência face a um novo cenário: designers que criam e distribuem produtos, desafiando o mercado pro-activamente. Interessa-nos perceber até que ponto estamos conscientes ou não do espaço de intervenção que rodeia o universo do design, e se seremos ou não capazes de o anexar ao universo do projecto.

Para a percepção de um território simbólico, reportamo-nos à transferência epistemológica do design enquanto “organizador de factos para gerador de ocorrências”(Bártolo, 2011), esta visão oferece um novo cenário de abrangência à disciplina, uma visibilidade marcadamente política, “(...)o design já não pode ser visto como algo “objectivo” ou “neutro”, deve ser entendido como “o sedimento de acumulações””⁸ (Bártolo, 2011) .

Ou seja, agora, com a mudança de modelo na relação entre designer e produto, percebemos que o design de produtos perdeu o sufixo industrial, “we must first jettison the misleading connotations of “industrial” (Rees cit in Dormer, 2010: 117), o designer deixou de projectar para o universo da produção e passou a fazê-lo para o consumidor, na medida em que o tecido produtivo já não é um fim em si mesmo, antes um veículo de alcance do consumidor. Esta mudança de paradigma na disciplina libertou o âmbito da mesma, os designers tornam-se players que desafiam o próprio sistema industrial de produção, encontrando nichos onde podem intervir comercialmente, num mercado preparado para o aparecimento de empreendedores de pequena escala, fora do mainstream da lógica industrial: este é um novo território. Consideramos que o artesanato é uma área por excelência de actuação dos designers, sabemos claramente que a expressão artesanato gera desconforto em alguns designers, produtores e clientes (mercado). Todavia, há toda uma nova

⁷ http://www.typosheque.com/articles/the_designer_as_producer, acedido em 30/08/2011

⁸ <http://foroalfa.org/articulos/o-designer-como-produtor>, acedido a 30/08/2011

geração de produtos a acontecer que não podem ser ignorados e que, estando fora da designação clássica de design, estão também fora da designação de artesanato, são estes os novos habitantes de um território ainda não reclamado. Podemos incluir neste território “os chamados “designers-makers” que não só concebem, mas realizam os artefactos” (Branco, 2005), assim como os designers que trabalham em cooperação com artesãos. Esta situação vem assumindo uma realidade de grande interesse no Brasil, desde há anos, conforme constatou Lina Bo Bardi, que identificou esta vernacularidade (o valor tradicional imaterial e mantido ao longo da história humana) “objeto artesanal-padrão industrial baseada na produção técnica ligada à realidade dos materiais” (Bardi, 1994) e que mais tarde veio a reflectir-se no percurso dos designers irmãos Campana, “Lina, (...) sabia valorizar o que é popular e puro” (Campana, 2009: 9)

⁹ Texto apresentado na conferência: designa 2011, “A esperança projectual”, UBI

3 - Design, território de conquista.

3.1 - Design, um novo velho mundo.

A definição de design, proposta pela ICSID (International Council of Societies of Industrial Design), é a seguinte: “Design is a creative activity whose aim is to establish the multi-faceted qualities of objects, processes, services and their systems in whole life cycles. Therefore, design is the central factor of innovative humanisation of technologies and the crucial factor of cultural and economic exchange.”¹⁰(ICSID)

Antes mesmo de prosseguirmos com uma interpretação desta definição e a ligação que esta faz com o artesanato, façamos a pergunta: fará sentido falar de design industrial nos dias de hoje? Até que ponto, ao chegarmos a uma era de desmaterialização como a que vivemos, o sufixo industrial perdeu o sentido?

A relação entre indivíduo e objectos tem sido sempre baseada na materialidade, aliás o estatuto de modernidade dos objectos advém da relação entre série e modelo, como bem referiu Jean Baudrillard, “Em uma certa medida esta oposição sempre se deu. Uma minoria privilegiada da sociedade tem sempre servido de campo de experiência a estilos sucessivos cujas soluções, métodos e também artifícios são em seguida difundidos pelo artesanato”. (Baudrillard, 2009: 145) Por artesanato deve entender-se a acção seriada de reprodução de um modelo, neste sentido a percepção do meio baseia-se nessa formulação material, “(...) era composto de coisas: casas e móveis, máquinas e veículos, (...).(Flusser, 2010: 95)

No entanto, actualmente estamos face a um novo paradigma, a perda de noção de materialidade coloca-nos frente a um cenário que não conhecíamos. A ordem estabelecida de organização do meio, sempre foi uma forma de reconhecermos o espaço que habitamos, não apenas no sentido geográfico, mas também no sentido emocional, a ordem que fornece adaptabilidade ao

¹⁰ <http://www.icsid.org/about/about/articles31.htm>, acedido a 17/06/2011

meio. Como refere Vilém Flusser, “Orientarmo-nos no seu interior significava saber distinguir coisas naturais de artificiais”, Flusser chega a estabelecer uma consistência comportamental associando esta noção de “coisa” como a referência essencial de vida, como sendo “problemas”, e estes “resolviam-se transformando as coisas incontrolláveis em coisas governáveis - o que significava “produção” - ou simplesmente iludindo-as - que queria dizer “progresso””. (Flusser, 2009: 96) Segundo o mesmo autor, haveria uma designação final, para “as coisas últimas”, ou seja, aqueles “problemas que não podiam ser transformados ou evitados.”, logicamente em última análise estes problemas levavam à morte, embora “bastante sinistro, (...) é essencialmente consolador, porque assim sabemos ao que nos devemos agarrar na vida, ou seja, às coisas” (Flusser, 2009: 96). Esta lógica, ou melhor, este sentido lógico de funcionamento do sistema foi radicalmente alterado com o aparecimento das “não-coisas”, ou seja, a lógica da imaterialidade, estas “ não-coisas”, conforme designou Vilém Flusser (2009) chamam-se “informações”.

Sempre lidámos com informação, a informação era apreendida e posteriormente tratada por cada pessoa, decodificada, convertida em conhecimento, logo nada de novo haveria a assinalar com a entrada desta informação no nosso ambiente, todavia falamos de informação imaterial, um conceito novo, “(...)os programas são de tal forma “subtis” (software) que qualquer tentativa de agarrá-los com a mão está destinada a fracassar.” (Flusser, 2009: 97) Essencialmente perdemos a noção material do meio em que nos envolvemos e consequentemente o conceito de mera materialidade associada ao design perdeu substância.

Por outro lado não podemos ficar indiferentes à influência omnipresente da universalidade da técnica, aliás, por este prisma poderemos ver uma das fragilidades inerentes ao território do design. A democratização da técnica retirou espaço à afirmação do design, ou pelo menos fez re-equacionar a área limítrofe desta, aquilo que era pertença de áreas científicas interdependentes do design, esta noção de domínio do território da disciplina, por via do domínio da técnica, conforme referiu José Bragança Miranda, esta linha débil entre técnica e design representa “no próprio instante em que o design está absolutamente presente, revela que o design é a ilusão contemporânea de que

temos um controle sobre a técnica”¹¹ (Bragança Miranda, 2004), cria em muitos profissionais a falsa sensação de pertença ao âmbito da disciplina ou mesmo do projecto, por outro lado, cede espaço ao advento da literacia técnica (ou tecnológica) como único devir - erradamente - do design.

Interessa-nos perceber, nesta tese, em que ponto o design se relaciona com o artesanato, e se o design pode ou não apropriar-se de áreas do artesanato e reclamá-las para si.

Ao contrário dos artistas, ou mesmo dos artesãos, cuja responsabilidade profissional envolve também a execução dos objectos, o designer é um mediador entre os produtos que projecta e a empresa que os produz. Esta situação leva a que haja alguma opacidade entre a peça realizada e a percepção sobre a tecnologia que lhe está implícita, situação que não ocorre no artesanato, onde, por natureza a leitura do consumidor face à linguagem produtiva da peça é por inerência, cristalina.

Neste sentido pode entender-se que esta visibilidade da experiência técnica torna a peça uma plataforma comunicacional, um denominador comum, logo um elemento de ligação entre o que se criou e como se criou durante anos e aquilo que nele vemos, reforçamos, novamente a importância da vernacularidade dos objectos, esta honestidade intrínseca dos produtos de base artesanal, embora, conforme refere Enzo Mari, no caso do design tal não se aplica pois a tecnologia “non è un valore, è uno strumento (...) utile per realizzare valori...” (Mari, 2004: 27); neste ponto percebemos a relação entre técnica e design, por oposição à relação entre técnica e artesanato.

Recuperando a terminologia de David Pye (2010), estamos perante a clássica separação entre a ‘workmanship of risk’, no caso do artesanato e a ‘workmanship of certainty’, no caso do design, ou como refere Ugo la Pietra, a ‘cultura do projecto e a cultura do fazer’ (1998); não é nossa intenção nesta tese estabelecer as diferenças entre o artesanato e o design, estas já forma abundantemente debatidas, antes nos interessa perceber em que ponto se ligam e onde o design pode apropriar-se do território do artesanato. Julgamos que é na questão técnica que está um dos elementos que é possível associar.

¹¹ Bragança de Miranda, José; <http://www.interact.com.pt/interact10/> (aced.08/2011)

Ou seja, se para o designer a técnica é mera ferramenta e para o artesão é um artifício comunicativo, então é imperativo encontrar o elo que liga as duas partes, ou seja, o ponto em que a técnica está aplicada não como mera ferramenta, mas como elemento comunicacional, como repertório de experiências, sensações e conhecimento, sem que haja perda da autenticidade do trabalho artesanal.

Acresce ainda que segundo Vitor Margolin (2002), a relação entre o designer e a indústria tem mudado radicalmente, e continua em mutação. É este o ponto que nos parece mais relevante para a reflexão nesta tese: a mudança de paradigma na relação designer - indústria, e que pode reforçar a ligação entre o designer e o artesão.

Vivemos numa sociedade de consumo; o acto de consumir determinados bens é, em si mesmo, uma forma de definição de identidade individual e um catalisador de relações sociais. Esta forma de demonstração de riqueza pela posse de determinados símbolos, estava, outrora reservada a determinadas classes e castas, “the social power of wealth, once available to the leisure and possessing classes, is now available to the majority.(...), (Rees cit in Dormer,2010: 120) a democratização de uma sociedade de consumo veio tornar este processo relativamente universal. Este processo foi amplamente explorado pelo universo do design, sempre muito consciente do que era pretendido pelo mercado de consumo, muitas vezes os produtos foram criados antes mesmo de haver uma necessidade declarada sobre estes. O manifesto do grupo Alchimia é bastante claro a propósito desta situação, “(...) oggi è importante l’atto del “disegnare”. Disegnare, ovvero emettere segni, non è design e non è “progetto”: è invece un libero e continuo movimento del pensiero, quando si esprime visualmente.” (Mendini, 1984)

Comunicamos tacitamente como elementos desta sociedade de uma forma não declarada e através de uma complexa rede de bens, muitas vezes hierarquizados de forma precisa para representarem a estratificação social que nos rodeia. Este processo coloca o designer no centro do palco da sociedade de consumo, por oposição ao artesão cuja importância na sociedade de consumo é praticamente nula, todavia a importância destes revela-se

essencialmente na oferta de produtos com elevado valor simbólico e mesmo retórico, estes objectos representam uma continuidade de discurso, uma forma comunicacional de transmissão de saberes entre gerações, no fundo, uma capacidade continuada de passar conhecimento, neste caso os elementos-chave de aquisição são aqueles que William Morris identificava: “Social continuity, personal creativity, and fulfillment through making.” (Morris cit in Rees, 2010: 120) Desta forma obtemos uma crescente percepção da distinção entre territórios, no entanto, é esta distinção que permite a aproximação, de forma a que seja o território do artesão a ser adicionado ao território da disciplina do design, não como dependente mas como coadjuvante. A participação dos designers neste processo favorece o aumento de possibilidades criativas, é a mudança de um paradigma, aquilo que Andrea Branzi designou como ‘moléculas em movimento’ (2005), “An evolutionary activity that has no destiny or visible unitary strategy and on the whole doesn’t communicate a clear scenario; on the contrary, it contributes to promoting a highly disjointed logical system that spreads out in many (all?) directions because it’s committed to exploring all possible market alternatives.” (Andrea Branzi, in *disegno industrial*, pp.168). Esta reflexão feita por Branzi, demonstra o facto deste novo território já estar a ser ocupado, ainda que informalmente, pela disciplina do design.

3.2 - Do design ao artesanato ou do artesanato ao design?

Etimologicamente a palavra design pressupõe a recolha da sua raiz latina – ‘designaré’, e cujo significado transposto para os dias de hoje significa tão-somente: indicar, designar. Transpondo este termo para a atitude temos então uma abordagem de projecto próxima do conceito de projecto do modernismo, mais ainda, invocando uma outra terminologia latina poderíamos evocar a designação de autor¹², o que aumenta. Os latinos designavam assim o general que ganhava para a pátria um novo território (Ortega y Gasset, 2003), transformando esta imaterialização semântica em realidade concreta na constatação do processo de concepção. Temos então que há uma equivalência ideológica na abordagem ao resultado que procede por parte do designer e do artesão/crafter, é o ‘auctor’ que ‘designa’ a forma como a matéria, ou a forma em si mesma deve ser apresentada. Mas, sendo ‘auctor’ o que acrescenta, a questão perpassa os limites do visível, e alcança a essência do objecto, logo o designer é o que atribui valor ao que é projectado, assim como o ‘crafter’ é o que exprime valor no objecto em si mesmo.

A primeira separação entre homem e objecto produzido ocorre no momento em que, por meio de artefactos concebidos para o efeito aquele produz os primeiros interfaces entre si e o resultado pretendido. Segundo Renato de Fusco, não pode considerar-se totalmente classificável como design esta abordagem, uma vez que lhe faltam os pressupostos de uma classificação efectiva à historiografia da matéria em análise, para tal, o autor enquadró o design em quatro vectores fundamentais “ (...) la fenomenologia del diseño: el proyecto, la producción, la venta y el consumo”. (Fusco, 2005: 18) Neste ponto convém entender a proposta do autor para a primeira grande demonstração de design na história, aquele que, segundo o autor seria o ponto de partida de uma história do design: a imprensa.

¹² Conforme indicado na p.8

Conceptualmente podemos entender a imprensa como a primeira criação de um sistema de reprodução ‘ad infinitum’ de um produto, assente no pressuposto das quatro vertentes utilizadas para a historiografia do design.

Atendamos a fenomenologia utilizada por Renato de Fusco para a sua historiografia do design, o autor sugere uma análise conjunta de quatro factores, como elementos unificadores do design em si mesmo “el proyecto, la producción, la venta y el consumo” (Fusco, 2005). Esta salvaguarda

Renato de Fusco sugere como início do design o processo de impressão, desenvolvido por Guttenberg, abandonando também a lógica do ocasional descobrimento e reconsiderando a importância do aporte gradual de diferentes experiências e saberes, antecipando em mais de três séculos uma primeira origem do design, mais ainda: esta seria a linha divisória entre o design e o artesanato (“puede considerarse a todos los efectos como actividad clasificable en el ámbito del diseño”). Esta racionalização da mecanização do processo de escrita, enquanto suporte industrial para a criação de um processo reprodutivo ‘ad infinitum’ assenta nos pressupostos da reprodutibilidade seriada, enquanto fundamento do design.

A transição do paradigma de utilização da mão como ferramenta para a concretização de um produto entra em choque com a criação da imprensa, sobretudo se entendermos a imprensa como forma de reproduzir ‘ad infinitum’ um determinado produto. A máquina substitui a mão, que passa a ser o suporte desta enquanto elemento e que permite a eficácia continuada do processo, ao mesmo tempo que serve de mediador entre o projecto - a concepção de um texto ou de um livro - e a sua materialização, conforme observava Roland Barthes “é a própria ideia de produção que está em causa e é mudada” (Barthes cit in De Fusco, 2005: 20), pela primeira vez o interface (ferramenta) que auxilia a produção, substitui a mão e cristaliza o resultado.

Neste ponto, o autor entra em confronto com a posição de Gillo Dorfles, para quem só faz sentido falar sobre design, nomeadamente design industrial, a partir do momento em que há uma indústria que suporte esta mesma posição, “devemos fazer coincidir o início do desenho industrial com o advento da máquina na produção de objectos projectados pelo homem”.(Dorfles, 2002: 15)

Percebemos que para a disciplina do design era importante, senão mesmo essencial, fazer a separação ideológica com o ambiente não industrial, nomeadamente a afirmação de uma profissão em tudo nova. Percebemos a declaração de Dorflès nesse sentido, aliás, o mesmo complementa e abre espaço a essa percepção, “ (...) não há dúvida que se pode considerar o artesanato como o verdadeiro progenitor de muitas obras actualmente da competência do design, isto não impede que entre os dois sectores produtivos exista hoje uma nítida diferença, mais precisamente uma oposição (...)” (Dorflès, 2002: 33) A frase afigura-se-nos particularmente pertinente quanto o facto de salientar um fio condutor entre os dois sistemas produtivos, numa primeira fase a afirmação do design passou evidentemente pela substituição do artesanato enquanto sistema produtivo para produtos de grande consumo, originalmente o artesanato era responsável pela produção de uma imensa gama de produtos parcialmente exequíveis em série, este pressuposto modificou-se, conforme temos visto e actualmente, conforme pretendemos demonstrar nesta tese há um território de intervenção projectual do design no artesanato.

Dois séculos antes da primeira revolução industrial, assiste-se a este sistema de design, a ideia de livro, enquanto resultado palpável do trabalho de um operário, resultante de um processo mecanizado, quando até à época era realizado por especialistas (copistas), esta ideia materializada e reproduzida, a transferência da ênfase do projecto do copista para o processo é de facto, um avanço notável.

A criação de Guttenberg, conforme refere De Fusco (2002), destaca-se pela mestria em como conseguiu estratificar de forma soberba a estrutura da impressão. Temos a unidade de produção reduzida ao estritamente necessário - uma “máquina” - e este elemento, o substituto da intervenção individualizada do homem, é o veículo capaz de isoladamente promover a reprodução em série: a página. A segmentação deste último elemento radica num avanço substancial - a utilização de caracteres móveis - a forma como a estrutura foi concebida permite que o elemento mais pequeno seja ajustado de acordo com a necessidade do autor tendo em vista a realização da série. A agilidade que esta estrutura permite, racionaliza e resolve muitos dos problemas da

impressão, os intervenientes (caracteres) não mudam em si mesmos, no entanto são os geradores da mudança, quando reorganizados permitem que a série (página) seja modificada, são também um excelente recurso para a produção no sentido em que a estrutura projectual radica na diminuição de elementos intervenientes em cada operação, maximizando resultados com um mínimo de custos. Esta estrutura produtiva resistiu incólume até à implementação de uma indústria editorial, aproximadamente três séculos mais tarde, muito por força da resolução de problemas de design, segundo de Fusco, a classificação do grafismo, a impressão, o livro e os seus derivados no âmbito do design deriva do contraste entre trabalho artesanal e industrial na fase projectual (Fusco, 2002).

Conforme referiu David Pye (2010), uma das características do artesão reside no seu trabalho de risco 'workship of risk', explorar a possibilidade de transcendência no trabalho e melhoria formal derivada da experiência, logo nunca é pré-determinado, depende de uma variedade considerável de factores, desde a destreza manual à experiência do artesão. Por outro lado o designer " (...) concentra todos sus afanes en la fase proyectual" (De Fusco, 2002: 25), o projecto necessita portanto, de uma abordagem 'a priori' que reflecta todo o conjunto de aportes que viabilizem o sucesso do produto, uma vez que a intervenção sobre a peça desenhada apenas poderá ocorrer antes de ser produzida. Esta mudança de paradigma, a passagem da intervenção do 'auctor' da peça para o projecto em si mesmo, está bem patente no caso da imprensa, nomeadamente, do livro. A importância social do produto, agora que o paradigma de realização está em mudança, da mão do homem para a acção da máquina, está patente também, na forma em que o cliente passa de ser uma entidade única, uma pessoa para a qual era feito o objecto para ser uma entidade difusa e algo indefinível - o mercado, quer dizer, potencialmente todas as lojas ou todos os consumidores. Se nos concentrarmos na relação com a matéria, e nos socorrermos das palavras de de Fusco, citando Argan: "el objecto producido por la industria no se produce jamás con una materia "natural", pues la materia natural se presta al naturalismo del artesanado", (Argan cit in De Fusco, 2002: 9) aqui reside uma primeira distinção entre as duas terminologias em análise, de facto o auctor enquanto 'crafter' intervém

directamente sobre a matéria sem que a altere na essência, em última análise poderia afirmar-se que a matéria contribui afirmativamente para a estruturação da peça sem perder a sua alma. Por outro lado, a matéria utilizada na produção industrial perde essa característica de ‘natural’, ao invocar materiais sintéticos, fruto da criação e manipulação por parte de uma entidade externa, “para sus formas “sintéticas””. (De Fusco, 2002: 9) Interessa neste ponto reconhecer a importância da atitude projectual inerente ao processo de impressão, nomeadamente o desenho e produção de caracteres, as regras combinatórias que criam o ritmo de leitura e a forma como o texto se relaciona com o grafismo. Entre o desenho de caracteres e a paginação há um elo comum: são actividades de projecto, uma vez que se situam no âmbito pré-processo produtivo, ao invés do que sucedia no caso dos monges copistas enquanto reprodutores, consideremo-los crafters, que actuavam directamente sobre o produto a criar.

A imprensa nasce então desta necessidade de conciliar a escrita com a impressão, socorrendo-se de uma nova forma de pensar e agir sobre o projecto, não durante a sua fase executiva, mas durante a sua fase conceptual, de projecto. Nesta fase todas as variantes associadas com a produção devem estar previstas, uma vez que não é possível intervir durante a fase de execução. Esta situação só é possível graças a um conjunto de elementos pré-fabricados e a sua aplicação mediante uma ordem racional por parte do compositor, note-se que esta atitude está focada e assente num pensamento de projecto. O facto da passagem de copista a tipógrafo ter gerado um conjunto de propostas visuais deriva da circunstância clássica e inerente ao ser humano, em que se reproduz aquilo que é habitual, o território de acção a que está acostumado, “el grafismo del libro aparece como representación de otra escritura, la del manuscrito, (...) la imitación por parte del nuevo producto de su preecedente artesanal.” (De Fusco, 2002: 26) Todavia esta situação foi sendo progressivamente abandonada a partir do momento em que o factor projectual se transferiu para o desenho de caracteres, desta forma a standardização foi obtida e o factor de composição tornou-se mais eficiente, não só em termos de produção como a valia estética que esta tipologia de design trouxe à indústria, libertou assim, potencial criativo em oposição a tarefas anteriormente

meramente executivas. Este processo interessa analisar uma vez que retrata a evolução de uma especificidade estética como também permite compreender como transitam geracionalmente as narrativas visuais, analisando do ponto de vista do 'auctor' - tanto o designer, como o crafter.

No intervalo de tempo entre 1760-1830 ocorreram um conjunto de notáveis modificações industriais, de facto, durante estes anos a que se convencionou chamar Revolução Industrial, nas palavras de T.S.Ashton: "Se podría discutir ampliamente si una série tal de cámbios debe llamarse o no "revolución industrial"" (Ashton cit in De Fusco, 2002: 35).

Uma mudança de tal grandeza, acaba por ser mais ampla que efectivamente vinculada a um sector só. As alterações deram-se em todos os aspectos sociais e sobretudo com reflexo nas ideias e concepções intelectuais. Apesar da transição para uma sociedade propícia ao advento de uma era de industrialização ser um aspecto sustentado no tempo, compreende-se a designação de Revolução, posto que o impacto gerado pelo aparecimento de invenções sempre gerou uma aura de milagre e descoberta, os grandes avanços tecnológicos eram catapultados para um palco social, numa espécie de demonstração de invenção por geração espontânea, e não o resultado de um conjunto de saberes a confluir num mesmo desígnio, segundo Michael Polanyi, "la invención es una obra que se escenifica en un teatro lleno de gente"(De Fusco, 2002: 35). Curiosamente, coincide com este período um grande incremento do sistema capitalista, avesso por natureza a grandes sobressaltos e mudanças repentinas ou revolucionárias.

Esta revolução teve epicentro em Inglaterra, cuja sociedade à época conseguiu estabelecer as condições necessárias ao aparecimento de um conjunto de inventos não por geração espontânea, é certo, mas porque se encontrava de tal forma estratificada que permitia, por exemplo, a divisão do trabalho, consequentemente a dedicação exclusiva a um o projecto, e motivava a procura da especialização.

Não se pode esquecer que o abandono filosófico a uma lógica metafísica e uma procura por um racionalismo científico, radicado nas reflexões de Francis

Bacon, cujo pensamento criou escola em Inglaterra, veio a manifestar-se contemporaneamente nos contributos de Sir Isaac Newton e Boyle.

Uma vez mais, depreende-se o percurso, por vezes longo, que uma ideia faz, até alcançar a sua maturação. A proposta de Bacon, conhecida como 'Instauratio Magna' (a grande restauração) ao confrontar-se e demarcar-se da cultura filosófica vigente, especialmente o pensamento escolástico, abriu caminho a uma perspectiva diferente sobre a natureza, ou seja, a natureza passava a ser objecto de intervenção do homem com o intuito de que este sobre ela exercesse o poder. Conforme afirma Flusser, "começámos a aperceber-nos de que a condição humana consiste num plano (design) dirigido contra a natureza" (Flusser, 2010: 12); assistimos aqui à separação clássica que levou à estabilidade das áreas do projecto.

4 - Lina Bo Bardi - a alma do novo Brasil

4.1. Achilina Bo Bardi, de Roma ao Rio

Corria o ano de 1914, quando em Roma nasceu Achillina Bo, a 5 de Dezembro, filha de uma família italiana convencional, com um pai progressista e uma mãe mais conservadora. “Hablé con mi padre, no con mi madre que creía que yo era una cría; era guapa, me cortejaban mucho, pero no me interesaba ‘niente’, solo trabajar. Mi madre quería que me casase” (Bo Bardi, 2002: 231)

O seu pai, Enrico Bo, foi de uma notável influência na formação do carácter vincado de Lina, uma vez que este era monárquico e anti-clerical o que à época implicava alguns dissabores sociais. Todavia, esta assertividade sempre foi de referência em Lina e acabou por ser também, um traço marcante na sua própria personalidade. Mas não apenas neste ponto, Enrico que era “ingeniero, pero pintaba e dibujaba maravillosamente bien” (Bo Bardi cit in Oliveira, 2002: 233), tendo desenhado tipografias e inclusivamente o rótulo para a etiqueta ‘Violetta di Parma’ para a firma Gattei. Enrico Bo foi a primeira grande referência intelectual para a filha, conforme a mesma afirma em entrevista a Olivia Oliveira “ (...) estudié mucho con mi padre, y a él debo la formación de un dibujo analítico y no “a pequeños trazos”, desta forma foi natural a escolha de um percurso académico ligado às artes e ao projecto. “Escogi el liceo artístico en vez del científico o el clásico (...) porque así tenía acceso directo a la Facultad de Arquitectura y cierta preparación (se impartía dibujo técnico) ” (Bo Bardi, 2002: 233)

Lina frequentou a Escola Superior de Arquitectura, em Roma, na qual reconhece ter sedimentado muito do seu conhecimento e prática racionalista, que há-de repercutir-se em toda a sua carreira. Como refere Lina Bo Bardi, “ (...) teníamos el “bienio de matemáticas”. Tras el “bienio de matemáticas” se necesitaba pasar en un examen para acceder a la parte práctica (...) pues el bienio tenía el mismo programa de la Facultad de Ingeniería (...) muchos desistían.”(Bo Bardi, 2002: 233) Uma vez mais, a prática e os ensinamentos

que recolheu junto de seu pai foram valiosos para a definição do seu percurso, reforçando o seu lado racional na abordagem projectual.

Todavia, Lina sentia uma forte necessidade de mudança que a pudesse transformar, que lhe permitisse enfrentar novos desafios, para locais de maior intensidade, e o apelo estava ali, premente, “Roma era una ciudad muerta, (...) entonces era un horror. Yo queria irme de Roma” (Bo Bardi, 2003: 231). Assim como outros projectistas, Lina Bo Bardi viaja para Milão onde colaborou com o atelier de Gió Ponti. Será a própria arquitecta que mais tarde afirmará ter trabalhado no atelier “después de graduarme me fui a trabajar al despacho de Gió Ponti (...) porque conocía a un compañero milanés muy sério que había estudiado conmigo en Roma (Bo Bardi, 2002: 235)”. As notas biográficas não são exactas, no entanto é lícito e seguro afirmarmos que houve colaboração entre os dois, “según Lisa Ponti, hija y biografa de Gio Pontí, no consta que Lina hubiera trabajado con el despacho de su padre. Carlo Pagani, colaborador de Ponti en aquellos anos y socio de Lina (...) afirma que por mediación suya Lina “colaboró externamente de vez en cuando e indirectamente en encargos que se me confiaban habitualmente” (Bo Bardi cit in Olivia Oliveira, 2002: 235). Carlo Pagani tornou-se sócio de Lina a partir de 1940 e juntos fundaram em Milão um ateliê, todavia, Pagani, devido ao avanço da II Guerra Mundial foi chamado para combater. Este acontecimento foi interpretado por Lina como uma nova oportunidade, em vez de ser encarado como um problema. Lina voltou-se, então, para o trabalho jornalístico. Seis meses depois de ter chegado a Milão, Lina colaborava com a revista Domus.

A participação no ambiente editorial permitiu a Lina desenvolver quer um conjunto de reflexões relacionadas com o projecto, por estar próxima da massa crítica que o produzia - ateliês - quer um sentido de pesquisa de soluções, ou melhor, de propostas, para trazer a terreiro de discussão. Presumimos que este período de fértil participação no mercado comunicacional a tenha motivado não só para uma postura perante toda a arquitectura mas também, que tenha sido neste ponto que Lina moldou a sua estratégia de pesquisa e recolha. Como a própria sustenta “dirigía nada menos que la revista Domus. (...) Trabajé en la revista del Corriere dela Sera (...) pasé a ser periodista y mi afilié a su sindicato” (Bo Bardi entrevistada por Olivia Oliveira, 2002: 233).

Em particular nesta altura duas situações ocorreram que marcaram definitivamente Lina: o facto de devido à sua prática como repórter ter entrevistado um famoso crítico de arte italiano, Pietro Bardi, “habia conocido a Pietro em 1943 en ocasión de una entrevista que tenia de hacer con él para Mondadori” (Bo Bardi cit in Oliveira, 2002: 239), e a sua entrada para a resistência italiana, agora que o fascismo dava os seus últimos estertores, e o fim da guerra estava eminente.

No final da guerra, Lina volta a Roma, onde funda uma revista, e continuou a trabalhar como jornalista para outras publicações, este período coincide com a sua primeira grande operação de pesquisa e investigação em artesanato, a propósito de uma exposição que se pretendia que reflectisse o espírito artesanal italiano, Lina percorre toda a Itália, processo que mais tarde voltou a entabular no Brasil. “Lina, a instancias de Rima, habria realizado un viaje por toda Italia para investigar la artesanía italiana” (Bo Bardi entrevistada por Olivia Oliveira, 2002: 237), nas palavras da própria: “Monté una Trienal, una grande exposición de Rhodia, la seda francesa” (Bo Bardi cit in Oliveira, 2002: 238).

Embora seja atribuído pouco destaque na literatura produzida sobre Lina, parece-nos fundamental relatar um episódio que a arquitecta refere na sua entrevista a Olívia Oliveira, e que é demonstrativo de uma cultura de projecto sobre a qual Lina produziu intensa reflexão, assim como é o ponto inicial de uma herança de abordagem de projecto¹³.

Neste ponto percebemos claramente de que forma Lina entende o projecto, ou de que forma o compreendeu. No imediato a importância dos objectos de “sobrevivência desesperada” (Bo Bardi cit in Basualdo, 2007: 215), com reflexo mais tarde no Nordeste brasileiro, onde Lina encontrou um sem número de atitudes projectuais semelhantes a esta, ou a forma como a visão tecnológica e a percepção estética se afastam dos cânones de preceito projectual,

¹³ “Fui redactora de Tempo, dirigí Grazia, donde tenia quatro páginas; todo el mundo estaba alterado conmigo y me recriminaban: Escribes en un periodico femenino! Grazia fué importante. Una vez recibí una carta que decía(...): Qué puedo hacer? Tengo un bebé, pero no tengo dinero para una cuna, ni nada para hacerla”. Le dije que cogiese un cajón pequeño de fruta. Así elaboré el proyecto, evidentemente casero, con un acolchado por dentro, una concha de retales; algo sencillo pues no tenía nada. Después le dije que pousiera un volantito alrededor y que la pintara. Aquello entusiasmó! Recibí montañas de cartas, quiero decir, aquello era algo social. Entonces, los arquitectos, mis colegas Franco Albini, incluso Giancarlo Piretti (...), me decían: Hay que ver lo que hace Lina! (...), Castiglioni, que pertenecía a un grupo de arquitectos muy buenos (...), dijo: “Os equivocais, porque Lina ha hecho una obra que nosotros no hemos podido hacer, porque nadie no las ha cargado. Ha hecho algo que ha ayudado a mucha gente”. Hice aquello porque era muy difícil; no tenía nada, cosas viejas, un trape. Fue un éxito enorme.” (Bo Bardi, 2002: 239).

permitiram-lhe uma visão nova sobre o produto e sobre a forma de projectar, intervindo directamente no objecto. Sem recurso a planeamento anterior, Lina quebra a lógica dos modelos de projecto de metodologia clássica, aproximando-se de uma postura crítica como a que apresenta Maldonado, quando se refere às “tecnologias intermédias” (Maldonado, 2009: 94).

Pouco tempo depois, Lina e Pietro casam-se. A sensação que há muito acompanhava Lina de deixar a Itália, o sentido de finitude assente na metáfora das ruínas, como quando Lina explica que “desde niñ tuve miedo de todo lo hermoso que hay en Roma, y me decía: Porque está todo en ruínas?” (Bo Bardi, 2002: 230). Esta observação reflecte bem a forma como Lina encarava a sensação de fim como fim de ciclo político, fim de esperança na mudança social, logo a procura de um novo espaço, de um novo ciclo. “En Rio no había ruínas. Todo era azul, bonito...qué maravilla!” (Bo Bardi cit in Oliveira, 2002: 230) ”

Este desencanto evidente face ao fim do sonho de uma Itália socialista, o desgosto face aos destinos políticos do país no pós-guerra imediato são algumas das causas que a conduzem para o Brasil. “En 1946, nos dimos cuenta de que nuestro sueño de un país moderno, libre, había acabado. (...) Fue terrible; y dije: “Me voy” (Bo Bardi cit in Oliveira, 2002: 238). A este factor devemos acrescentar o crescente fascínio de Pietro pela América do Sul, “èl estaba enamorado de Latinoamérica. Ya en 1933 (...) había montado una exposición en Buenos Aires (...). De vuelta a Europa hizo escala en Brasil y aquello le gustó mucho, por lo que tenía ganas de volver.” (Bo Bardi cit in Oliveira, 2002: 237)

Não podemos esquecer a impressão assinalável que a realidade brasileira deveria ter causado a um europeu, nascido em Roma. Para uma projectista como Lina, que vivera rodeada por edifícios marcantes, mas que eram ruínas, que assistia ao final dum período de imenso sofrimento numa Europa devastada pela guerra, exausta de confrontos e com uma imensa sensação de finitude, que fascínio o Brasil terá causado? Naquele preciso momento, que impacto teria a cidade do Rio de Janeiro num europeu? A cidade vibrava de agitação e de futuro. A marginal de Copacabana fora construída e por toda a cidade tudo era novo, tudo era moderno. A cidade era “nova”, no sentido de

que não havia ruínas, aquilo que tinha sido afinal o que levava Lina a desencantar-se com Roma. O Rio de Janeiro era o oposto de Roma pelo que podemos presumir o impacto positivo que a cidade carioca terá tido em Lina.

Acresce a este deslumbramento visual o facto de Lina ter podido conviver com grandes pensadores e representantes do modernismo brasileiro como Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas ou Lúcio Costa, manifestando uma sensação imensa de futuro.

Todavia, Lina muda-se para São Paulo, pois Pietro fora convidado pelo influente e bem sucedido Assis Chateaubriand para a direcção e criação de um Museu de Arte Contemporânea em São Paulo, cuja curadoria seria da responsabilidade de Pietro e o projecto arquitectónico de Lina. Esta acção despontou o início do Museu de Arte Contemporânea de São Paulo (MASP). Aqui instalados, Lina associa-se ao arquitecto italiano Giancarlo Piretti que fora professor no Politécnico de Milão e juntos fundam o ateliê de arquitectura Studio D'arte Palma, cujo nome era o mesmo da antiga galeria de Pietro em Roma. Neste atelier Lina desenvolve uma série de peças de mobiliário, nas quais está espelhada a versatilidade projectual que trazia desde a sua formação e prática italianas. O trabalho envolvia a adequação dos projectos à sua envolvente ambiental e produtiva - esta sempre foi uma tônica muito saliente na abordagem de projecto feita por Lina - o abandono dos estofos em detrimento dos materiais locais já experimentados como a palha, o sisal, as fibras naturais. Devemos perceber também que, à época, o mobiliário produzido no Brasil era uma imitação remanescente do mobiliário colonial, perfeitamente desajustado da estratificação da sociedade brasileira. O pensamento racional implícito nesta criação de mobiliário era uma das grandes referências que Lina trouxe à realidade projectual brasileira. Mais ainda, estamos em crer que o estudo que a mesma fez para compreender a sociedade em que se encontrava e para desenvolver a tipologia de projecto necessária acabou por lhe levantar o véu da curiosidade e da reflexão face aos tipos de abordagem ao projecto, racional ou emocional/informal. A utilização de madeira compensada, com a aplicação de folhas paralelas, modificava a forma convencional usada até então: a construção mobiliária em madeira maciça. A tipologia de construção que era praticada pelos locais, essencialmente os

artesãos, uma vez que a indústria estava cativa da reprodução de móveis imperiais. “ (...) Os novos móveis criaram um ‘caso de consciência’ nos fabricantes, passivos repetidores de modelos postergados, acontecendo que em poucos meses a produção se renovou com celeridade” (Revista Habitat, 1950: 53). Num texto atribuído a Lina Bo Bardi para a revista Habitat, Lina escrevia que “nos navios gaiola que navegam os rios do norte do país, as redes são ao mesmo tempo o leito e a poltrona. A aderência ao corpo e o seu movimento fazem dela o perfeito objeto de repouso” (Bo Bardi, 1950: 54). Temos portanto o olhar analítico sobre a realidade, essencialmente descomprometido, que resulta na definição e interpretação desses valores como factores decisivos no projecto.

Tal como grande parte dos projectistas seus contemporâneos, a militância política de Lina e sobretudo a sua posterior militância social, trazem-lhe uma vontade de perceber quem é a grande massa humana anónima e que tipo de abordagem tem face ao projecto como forma de solucionar os seus problemas do dia-a-dia.

Em 1950, juntamente com Pietro funda a revista Habitat, que inicialmente dirigiu e onde foram publicados alguns dos textos de referência da arquitecta “solo dirigi los primeros números. El primero tenía una portada mia, una portada muy bonita” (Bo Bardi cit in Oliveira, 2002: 247).

Em 1958, doze anos depois de ter chegado ao Brasil, Lina recebeu um convite para leccionar Teoria e Filosofia da Arquitectura na Universidade de Salvador, na Bahía. O reitor da universidade, Edgar Santos, conseguiu reunir junto de si um conjunto notável de intelectuais, não acomodados ao academismo vigente, mas altamente motivados para a participação num ensino e numa academia “moderna” ou “nova” - no sentido da transgressão e quebra com o convencional. Entre eles destacamos Agostinho da Silva, filósofo e académico português, responsável pela criação do centro de estudos afro-orientais; o musicólogo alemão H.J Koellreutter cuja influência se revelou decisiva na geração ‘tropicália’ – Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa entre outros e que já tinha sido professor de piano de Tom Jobim, e claro está, Lina, herdeira cultural da grande tradição clássica, mas também o invólucro do moderno racionalismo europeu. Esta universidade com a sua novíssima abordagem ao

ensino e com a vontade de não perseguir os cânones do academismo convencional, assentava num fascinante paradoxo: versava sobre um restauro dos valores culturais endógenos e locais, portanto antiquíssimos e opunha-se ao classicismo escolástico. Este ambiente pujante trouxe a Lina as condições necessárias para a sua pesquisa e investigação sobre a arte popular e sobre os objectos do quotidiano brasileiro.

Durante a sua estada no Nordeste Brasileiro, Lina recolheu cerca de 2000 objectos, alguns eram objectos construídos de raiz com determinada intenção: cestas, tigelas, utensílios para cozinha, utensílios de madeira, colchas de retalhos, etc. Outros, por sua vez, eram objectos modificados, ou melhor, re-interpretados sobre produtos pré-existentis: bacias e canecas de latas de lubrificantes de automóveis, baldes de pneus velhos. Toda uma panóplia de produtos que a arquitecta entendeu como representativos da arte popular brasileira, reflexo da intervenção sobre uma realidade concreta tendo em vista a sua modificação em favor de uma necessidade.

Chegados aqui, é essencial estabelecer um novo capítulo, para estudar convenientemente a posição de Lina face à produção popular brasileira. O arquitecto (assim gostava de ser chamada) continuou com uma profícua produção teórica e de projecto, no entanto para efeitos desta tese interessa-nos entender cabalmente a sua reflexão em alguns pontos essenciais, ligados à cultura do projecto. Nesta investigação, interessa averiguar os factores associados ao universo dos objectos populares, como tal, deixaremos de lado a análise em profundidade à sua obra arquitectónica e cronologicamente analisaremos os seus textos produzidos referentes ao período de pesquisa em Salvador.

Lina Bo Bardi abandonou a universidade de Salvador em 1964 depois do golpe militar no mesmo ano. A produção de textos alongou-se durante o tempo essencialmente até à década de 70, e são estes os elementos que estudaremos no próximo capítulo.

4.2. Pré-artesanato

A industrialização do Brasil ocorreu quando Lina se encontrava no Nordeste brasileiro, durante as décadas de 50 e 60, este facto contribuiu para que a arquitecta criasse uma consciência moral sobre a transformação no cenário produtivo brasileiro, a transição entre o ambiente rural e o ambiente industrial. Juscelino Kubitschek que foi presidente do Brasil entre os anos de 1956 e 1961 foi o grande impulsionador desta reforma, o governo a que presidiu foi o principal responsável pelo incremento de uma política de promoção da industrialização do país. Com o objectivo de reduzir a dependência externa do país, Juscelino Kubitschek promoveu um incremento da actividade industrial. A frase utilizada como slogan galvanizador da reforma política, ‘Cinquenta anos de progresso em 5 anos de governo’, era demonstrativo do gigantesco salto que o país se preparava para dar em tão pouco tempo. Em termos de industrialização foi estabelecido um plano de desenvolvimento chamado ‘Plano de Metas’, com o objectivo de determinar uma expansão do sector industrial. Foi também neste período que o Brasil se lançou na aventura mitológica de construir uma capital a partir do nada, para isso foi lançado um não menos ambicioso plano de obras públicas, “ (...) havia o desenvolvimentismo do Juscelino e a história de Brasília como metassíntese do Plano de Metas.” (Araújo e Castro, 2004: 64)

Lina percebeu que a aceleração de um processo de industrialização selvagem, com importação de modelos não nacionais de desenvolvimento poderiam causar alguma fricção cultural e ser altamente negativos. O “Brasil entra irrevocablemente en la historia de la industrialización de marco occidental, (...) Un proceso cuyo desarrollo se hadilatado durante siglos en las naciones industrializadas, ha llevado aqui unos pocos años. La industrializacion abrupta, no planificada, estructuralmente importada, conduce al país a una experiencia similar a la de una catástrofe natural incontrolable, en vez de a un proceso creado por el hombre.” (Bo Bardi, 2002: 223)

Assim como alguns teóricos do design seus contemporâneos, Lina percebeu muito rapidamente a necessidade de intervir no processo de industrialização mas de forma distinta da que correntemente se fazia, plasmando modelos de desenvolvimento por vezes totalmente desenquadrados do ambiente a que se destinavam. Conforme reflectia Maldonado “aventa-se a hipótese de que o design industrial poderia desempenhar um papel no processo de modernização. Mas a experiência das tentativas de modernização nos países terceiromundistas demonstra à saciedade que o design industrial, tal como é entendido nos países industrializados, não está em condições de desempenhar esse papel” (Maldonado, 2009: 94). Lina estava essencialmente preocupada com a interferência cultural do processo que poderia degenerar facilmente numa desvirtuação imediata do sentido cultural produtivo do povo brasileiro. “El artista debe actuar como elemento ligado al pueblo en acción, además de vinculado a aspectos intelectuales. Se impone un replantamiento de la historia reciente del país. Se hace necesario un balance de la civilización brasileña “popular”, aunque sea pobre a la luz de la alta cultura.” (Bo Bardi, 2002: 223)

Há de facto algumas questões pertinentes em Lina sobre as quais necessitamos reflectir, desde logo o que entende por cultura popular Lina Bo Bardi? Que papel atribui esta à dimensão cultural do projecto? Que interpretação faz Lina do design, se sabemos da sua desilusão face ao caminho do mesmo? “El ‘industrial design’ no se llamaba así entonces; el nombre venía de Estados Unidos y nosotros lo adoptamos. Era una esperanza más y hoy ya no existe: fracasó. Nosotros pensábamos salvar la humanidad con la arquitectura moderna e el ‘industrial design’. No ha sido posible...” (Bo Bardi, 2002: 241). No entanto devemos perceber que a própria produziu intensa actividade como designer industrial, logo, em que ponto fica a teoria e a prática? De que premissas ou teorias se serve Lina Bo Bardi para suportar filosoficamente a sua ‘praxis’? Até que ponto Lina experimentou/sugериu uma solução alternativa, quer teórica quer prática?

Retornemos à pesquisa que Lina fez no Nordeste brasileiro. Sabemos que houve um factor essencial que a levou a escolher esta região como referência - o facto de ter sido convidada a leccionar em Salvador - todavia acresce a esta situação uma conjugação de outros factores que impulsionaram a pesquisa e a

reflexão de Lina. O Nordeste brasileiro é conhecido como o “polígono da seca”, como a própria referiu em depoimento para o livro ‘Arte na Bahia’ de Marcelo Ferraz, “Eu me ocupei de todo o polígono da seca”. Esta zona que se evidencia como a região mais desfavorecida economicamente do país, era porém a que tinha uma maior dose da autenticidade, de vernacularidade, que Lina procurava, nos objectos do dia-a-dia.

Outro factor determinante seria a apetência intelectual pela descoberta de um Brasil com raízes na miscigenação ideologicamente defendida nos escritos de intelectuais como Sergio Buarque de Hollanda. Embora não haja referências directas, parece-nos muito plausível que Lina tivesse contactado com a investigação deste importante historiador brasileiro. Aliás de outra forma não faria sentido, se nos retivermos nas palavras do autor em ‘Raízes do Brasil’, referindo-se aos colonos portugueses e à forma como se adaptaram ao meio “ (...) quando não tinham batatas comiam mandioca, quando não tinham camas, dormiam nas redes conforme aprenderam com os índios” (Hollanda, 1995: 47). Tal como referimos anteriormente, Lina tinha mencionado na revista ‘Habitat’, que a rede era “o perfeito objeto de repouso” (Bo Bardi, 1950: 54), e como tal, Lina transformou-o num verdadeiro caso de estudo para a sua investigação projectual. A conjugação destes factores contribui para a postulação de Lina.

A arquitecta absorveu a cultura local despojadamente, sem a aplicação de qualquer espécie de filtro moral, desta forma pôde entrar facilmente no universo produtivo do sertão brasileiro. Aqui reside outro fascinante paradoxo, não é a grande metrópole que atrai Lina, não é São Paulo, coração industrial do Brasil, essa imensa megalópole onde tudo acontece, antes o sertão brasileiro, tão carente de estruturas produtivas ocidentalizadas.

A produção artesanal nordestina era profundamente rudimentar em termos de abordagem tecnológica, mas profundamente ‘honesta’, estava assente numa lógica de necessidade, logo vernacular, “the work of country craftsmen was believed to have evolved ‘naturally’ as the direct and honest expression of simple functional requirements and solid virtues” (Dean cit in Greenhalgh, 2010: 31). Na relação com os materiais e com os propósitos funcionais ou emocionais dos objectos Lina afirmará de modo peremptório que “eu não entendo nada

disso tudo. Para mim a arte popular não existe. O povo faz por necessidade coisas que tem relação com a vida.” (Bo Bardi, 1994: 48).

Lina procurou, sempre, desmistificar a visão sobre o artesanato ou a arte popular, sobretudo uma visão paternalista que depreendia o artesanato como algo menor. “Precisamos desmistificar imediatamente qualquer romantismo a respeito da arte popular, precisamos nos liberar de toda a mitologia paternalista, precisamos ver com frieza crítica e objectividade histórica, dentro do quadro da cultura brasileira, qual o lugar que à arte popular compete, qual a sua verdadeira significação, qual o seu aproveitamento fora dos esquemas “românticos” do perigoso folclore popular.” (Bo Bardi, 1994: 25). Lina procurou atribuir uma dimensão ideológica a este sentido projectual, protegendo-o da qualificação convencionada até então: “ (...) protegido siempre de un modo paternalista por la alta cultura, sino ‘visto desde el otro lado’” (Bo Bardi, 2002: 223). Um dos propósitos da autora foi fazer uma mostra dos produtos, desta forma, ao colocá-los no museu ela acaba por conferir-lhes uma dignidade institucional que até então estava vedada. Concluimos então, face a este aspecto, que por cultura popular Lina entendia a manifestação imediata do povo anónimo que enfrentava os desafios do dia-a-dia com propostas altamente racionais, por serem funcionais, embora o fizessem de forma empírica, essencialmente comedidos e sem cair nas tentações de um mercado ávido de novidades mesmo que desnecessárias. “Una masa que inventa, que trae consigo una contribución indigesta, difícil de digerir” (Bo Bardi, 2002: 223). O que era para Lina o artesanato? Para Lina, este era “a expressão de um tempo e de uma sociedade, um trabalhador que possui um capital, mesmo modesto, que lhe permita trabalhar a matéria-prima e vender o produto acabado, com lucro material e satisfação espiritual, sendo o objecto projectado e executado por ele mesmo” (Bo Bardi cit in Basualdo, 2007: 213). Podemos compreender que a noção de projectado e executado para Lina não implicava as leituras que fazemos à luz dos conceitos actuais. Devemos centrar-nos na lógica da afirmação popular pelo trabalho, dos povos, na manifestação de existência. De outra forma retira-se ao artesão a sua grande afirmação social, “a satisfação de poder criar o objeto artisticamente e ser materialmente o

proprietário desse objeto e, em seguida, o seu vendedor” (Bo Bardi cit in Basualdo, 2007: 213).

A sua perspectiva socialista permitiu-lhe ver de forma desassombrada e contracorrente - os números do aumento da produção industrial eram imensamente sedutores - o que acontecia às comunidades produtivas brasileiras, nomeadamente às mais autênticas. Lina perguntava “Cuál es la situación en un país de estructura capitalista dependiente, donde la revolución nacional democrático-burguesa no ha conseguido completarse, que entra en la industrialización con restos de estructuras oligárquico-nacionales?” (Bo Bardi, 2002: 233). Para logo concluir que se corria o risco de enveredar pelos equívocos registados noutras situações semelhantes, nomeadamente no campo do projecto. A preocupação essencial de Lina prendia-se com o facto da crescente proliferação de objectos supérfluos, gadgets, essencialmente porque essa vertente especulativa do design criaria barreiras muito fortes na indústria, tornando-se simultaneamente o maior obstáculo ao desenvolvimento de uma cultura de projecto verdadeiramente autóctone. Para esta situação a sua proposta tinha muito de político, todavia era a América Latina, nos anos 60 e 70, as décadas de revolução no hemisfério sul e das utopias socialistas, Lina sempre foi apologista da tomada de posição efectiva afrontando a tentação produtiva baseada no mero fazer, como forma de evitar a perda de cultura. É este o foco de concepção ideológica que a autora propõe face ao projecto, citamos abusivamente um slogan muito em voga na época: um outro mundo é possível.

Lina teve a lucidez de perceber que o processo era irreversível, todavia apontou alternativas a este: “podría haberse aprovechado la producción “necesaria” del pueblo brasileño, aunque ésta sea extremadamente pobre. Debería haberse favorecido el desarrollo de un protoartesano brasileño (...) las opciones culturales en el campo de diseño industrial habrían sido otras, más cercanas a las necesidades reales del país.” (Bo Bardi, 2002: 226). Podemos daqui aferir que, para ela era essencial esse respeito por uma tradição cultural inerente à memória colectiva do povo brasileiro, que sem esta atitude de assunção acerca de “ una realidad que no necesita estímulos artificiales, pues dispone de una abundancia cultural al alcance de las manos,

una riqueza antropologica unica, con acontecimientos tragicos y fundamentales“ (Bo Bardi, 2002: 226). Os produtos realizados não teriam nunca a autenticidade e a verdade de serem feitos no Brasil. Indo um pouco mais longe, esta seria a grande definição do pressuposto essencial do design no Brasil, ou seja, aos olhos de Lina, tratava-se de uma herança inegável e obrigatória para a actividade projectual. Parece-nos que esta concepção ainda que não tenha sido devidamente compreendida quer pelos seus contemporâneos, quer pelos homens do nosso tempo, necessita de ser apontado como um caminho para um imã possível de desenvolvimento do design brasileiro, e não só.

Lina deixou também, de forma vincada o seu entendimento face ao fim da era artesanal, rematando-o com uma preocupação mais propedêutica, ou seja, “a cisão entre técnico e operário executor” (Bo Bardi cit in Basualdo, 2007: 213). Esta percepção sobre o apogeu de uma estratificação individualizada do trabalho, tão contrária ao que se percebia por trabalho, enquanto afirmação do colectivo, o cultivar uma abordagem intelectual aos problemas locais como forma de racionalizar uma ideia específica de cultura, não homogénea, não hedonista e por conseguinte, verdadeira. Como refere Lina Bo Bardi “(...)la valoración y reflexón personales, de acuerdo a los problemas del propio país, era tomar partido contra la cultura. Nosotros sabemos y respondemos que no; que la capacidad de circunscribir y abarcar los problemas es una necesidad para no caer en la inteligente verborrea de una cultura que camina - o ha alcanzado ya - el bizantismo.” (Bo Bardi, 2002: 213).

Vejamos o que Lina considerava como pré-artesanato, de forma algo singela, é certo, no entanto com alguma lógica de cronologia e de conceito, nomeadamente no facto de encarar a produção anterior à industrialização do Brasil. Historicamente, a autora afirma que nunca houve artesanato no Brasil, por se encontrar fora do sentido europeu (ocidental) de corporação, “ (...) no existió nunca en Brasil, como grupo social, lo que existe es un preartesanado doméstico disperso.” (Bo Bardi, 2002: 226). Existiu antes um conjunto de misteres e especialistas ibéricos e italianos que foram emigrando para o Brasil durante os séculos XVIII e XIX. Analisemos pois, à luz desta afirmação, os objectos produzidos no Nordeste, uma vez que se não derivam de uma estrutura artesanal bem definida que tipologias apresentam?

Interessa a esta investigação perceber cabalmente que reflexo tem nas gerações subsequentes de projectistas e que influências imanam sobre a alma da produção brasileira.

Achillina Bo Bardi traçou, com clara objectividade aquilo que considerava ser uma matriz ideológica de afirmação do projecto, sem cair na tentação de formalismos e maneirismos que poderiam desvirtuar a autenticidade das coisas, no fundo, a procura da verdade. “Procurar com atenção as bases culturais de um país (sejam quais forem: pobres, míseras, populares), quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos meios primitivos, conservando não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades” (Bo Bardi cit in Basualdo, 2007: 215).

4.2 Análise morfológica

Para entendermos a análise do trabalho de investigação desenvolvido por Lina Bo Bardi escolhemos averiguar a sua metodologia propondo uma selecção de um grupo de objectos produzidos no Nordeste Brasileiro. Este tipo de análise permite-nos, ao mesmo tempo, entender a variedade e a abrangência da cultura destes povos através dos seus artefactos. Estes objectos foram escolhidos pela autora de uma forma não discriminada, fazem parte da recolha que a mesma efectuou quando se encontrava na Bahía, no Nordeste do Brasil, e que mais tarde foram colocados no Solar do Unhão, como forma de exposição.

Por essa razão procurámos identificar três tipos de objectos, pertencentes à recolha feita por Lina Bo Bardi e que indicassem três formas distintas de abordar a realidade, por parte dos habitantes do Nordeste.

Em primeiro lugar um objecto que representasse a vida do dia-a-dia, que fosse um exemplar de trivialidade, para tal foi escolhido o conjunto de utensílios cerâmicos (fig.1). Um objecto que fosse um símbolo da ligação entre o indivíduo e o divino (fig.2); e um objecto que fosse construído a partir de outro, como representante da intervenção do indivíduo sobre matéria já conformada (fig.3).

Estes objectos são aqueles que consideramos mais representativos da essência do indivíduo, a sua relação com ambiente que o rodeia, com o divino que o transcende e a sua relação com a matéria já conformada.

A análise começa pelos artefactos cerâmicos (fig.5), muito comuns na região, todavia, contrariamente à lógica de produção para venda, o artesão nordestino produzia para utilização necessária, contrariando a lógica da produção planificada. Lina atribui ainda assim um lirismo muito mais aprofundado a esta

estratégia de intervenção sobre a matéria, atribuindo a esta (matéria) a qualidade de alimento espiritual do artífice. “O artesão age inconscientemente traduzindo em formas e cores puras algo que sempre possuiu, porque herdou de seus antigos. Entre cerâmica popular do Marajó e a do Nordeste não se pode distinguir o estado de espírito: é sempre a mesma coisa. O ceramista longe de sua choupana e em contato com outros ambientes, perderá qualquer capacidade, pois são o humus da terra que ele respira” (Revista Habitat nº2, p 72 – texto sem autor). As peças apresentadas são produzidas em barro vermelho, com recurso a uma roda de oleiro, decoradas com elementos brancos e posteriormente vidradas. Estas peças são utilizadas para todas as tarefas que envolvam o tratamento de líquidos nas cozinhas. O barro vermelho é uma matéria-prima muito fácil de trabalhar, sem grandes requisitos de



tecnologias ou técnicas para a sua abordagem.

Figura 5 – Utensílios cerâmicos domésticos.

Os ex-votos¹⁴ (fig.2), podem ser feitos em cerâmica ou talhados em madeira, têm uma fortíssima carga simbólica associada, mas para lá disso possuem uma particularidade, são a materialização de um desejo. Este objecto, representa perfeitamente a simbiose e intersecção cultural que houve entre a religiosidade dos colonos e a necessidade de alcançar o transcendente por meio de uma metáfora visual. O ex-voto representa um pedido feito a uma entidade divina, normalmente um santo, e consoante o pedido fosse atendido cabia ao crente dar testemunho dessa mesma fé publicamente, colocando o ex-voto no altar ou junto ao templo. Interessa reconhecer neste tipo de objecto a carga emocional que o mesmo possui e as metáforas que exibem os seus significantes. “Os ex-votos são apresentados como objectos necessários e não como ‘esculturas’” (Bo Bardi, 1994: 33).



Figura 6 - Ex-voto.

¹⁴ Um ex-voto é um objecto que possui uma intencionalidade religiosa. São utilizados para o pagamento de promessas ou então para pedir a Deus determinada graça, normalmente associada a saúde. Estes elementos são a representação simbólica da ligação do mundo dos homens ao mundo divino. Normalmente são colocados junto de igrejas, capelas ou cemitérios.

O regador (fig. 3) é o resultado da intervenção sobre um objecto já existente. Esta situação levanta um conjunto interessante de questões, desde logo o que poderemos considerar como matéria aqui? A matéria em si mesma ou o objecto que se encontra obsoleto mas que nas mãos de alguém adquire um novo sentido? Até que ponto é lícito incentivar este tipo de aproximação ao projecto - não no caso do artesão do nordeste, mas no caso dos designers - como forma de otimizar o futuro dos objectos e respeitar a integridade da matéria? E se a intervenção criativa do designer, no projecto passar pela procura e modificação da paisagem “objectificada” já existente, em vez de permanecer atrás de lógicas processuais anquilosadas? Sabemos que este tipo de artesanato de subsistência, de soluções de recurso, embora sejam racionalmente muito substantivas, não fazem parte do recurso estilístico dos designers. O designer tende a encarar a matéria-prima como uma entidade a conformar, demitindo-se da percepção da matéria já conformada como um recurso de projecto. “Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante de uma realidade pode dar. Matéria-prima: o lixo.” (Bo Bardi, 1994: 35).



Figura 7 - Regador feito a partir de lata metálica de manteiga.

5 - Estudo de caso, análise das cadeiras:

Bardi Bowl Chair e Cadeira Sushi.

5.1 - Premissas de análise

Conforme afirmava Andrea Branzi (2005), o papel do design modificou-se, não só socialmente, mas também industrial e economicamente. A mudança de paradigma radica sobretudo na nova forma de encarar a relação entre o designer e a indústria, saindo da perspectiva da lógica industrial enquanto garante da virtude de um destino comum de ordem e racionalidade, “ (...) it has finally abandoned the idea that all the micro-transformations caused by the world of design share a common destiny, a common destiny represented by a ‘future of order and rationality’, virtues believed to be part and parcel of industrial logic.” (Branzi, Andrea, in revista ‘disegno industriale’, edição 12/2005: 168).

O próprio Branzi refere como metáfora identificativa a molécula, uma vez que o design ao libertar-se desta lógica apoiada na racionalidade industrial libertou espaço para o processo criativo, tal como as moléculas que se movimentam livremente dentro de um mesmo organismo vivo – o design. A posição do designer face ao mercado acaba por ser alterada também, uma vez que promove a exploração de todas as alternativas de cenários e mercados. A quebra deste fio lógico implica uma mudança epistemológica, a indústria passa a alimentar-se desta energia produzida pela mudança, deixa portanto de ser o elemento-chave que oferece produtos ao mercado e passa a ser o veículo de comunicação entre as “moléculas”, o design, e o mercado.

Se a lógica de intervenção do designer no universo industrial começa a ser promovida noutro sentido, cortando o laço essencial de resposta reactiva à indústria, como já havíamos indicado através de Victor Margolin¹⁵, então cabe aos designers tomarem consciência desse facto, tornando-se parte activa e enfrentando o mercado.

Este pressuposto levou-nos a procurar perceber o que existe no universo do design, contrariando a lógica da produção industrial, baseado numa estratégia

¹⁵ Consultar p. 39

de abordagem local, que reflecta todos os pressupostos de uma herança de valores tradicionais e que seja um território conquistado ao artesanato pelo design, partindo desta posição estudámos dois objectos, duas cadeiras, produzidos no Brasil, um por Lina Bo Bardi o outro pelos irmãos Campana.

Conforme temos visto ao longo desta dissertação, interessa-nos abordar a forma como Lina Bo Bardi assumiu a cultura autóctene brasileira enquanto referencial de lógica de projecto e o efeito que teve sobre o processo de design dos irmãos Campana. Em 1991, o trabalho dos dois era assim descrito na revista Domus, por Marco Romanelli :”Amazing artisan-designers who are able to expose the poetic qualities of materials, even the poorest materials, to combine industrialisation with manual skills, to spread a truly Brazilian style all over the world” (Romanelli cit in Lucia Petrioni, revista “disegno industrial”, p. 95). Conforme os designers referem, o seu trabalho advém de um universo de pesquisa projectual, assente na percepção que têm do ambiente cultural em que estão inseridos. “Vimos que não dava para fazer aquela coisa limpa e perfeita do design italiano. Essa linguagem que descobrimos para nos expressar não tinha a ver com a Braun ou com a VolksWagen. Nossa ideia era tirar partido do erro – o erro de acabamento, de execução, tão comuns em nosso país, por causa da pressa da produção. Fazer com todas as limitações, essa se tornou a nossa busca.” (Campana, 2009: 34)

Esta perspectiva de abordagem ao projecto, por parte dos irmãos Campana, permitiu um ajustamento de percurso baseado na pesquisa, ‘design research’. Percebe-se a intenção e alcance nas peças que projectam, notoriamente a “subverting and revolutionising the use of existing materials through constant experimentation, creativity and innovation”, afigura-se-nos essencialmente relevante a quebra da austeridade da relação entre designer e materiais, ou seja, o facto de os materiais estarem adstritos a um discurso narrativo tende a quebrar a percepção de outras aplicabilidades dos mesmos em termos de design, os irmãos Campana, através da sua profunda pesquisa começaram por libertar-se dessa incidência, ganhando um novo alento para a sua área de intervenção da disciplina.”Depois fomos chegando a outros materiais banais e aparentemente pobres, como os arames de alumínio, (...), as ripas de madeira, (...). Esse diálogo incessante com os materiais e seus processos construtivos

nos move desde então. (...) Nosso interesse é transformar a matéria, dar uma outra roupagem, fazer uma subversão do uso.” (Campana, 2009: 35)

Partimos deste princípio, para analisar e perceber como se processou entre duas gerações esta forma de entender o projecto face à matéria, começamos com um projecto de Lina Bo Bardi e tentaremos estabelecer a marca que esta criou sobre o projecto desenvolvido pelos irmãos Campana.



Figura 8 – Cadeira Bardi Bowl Chair

5.2. - Bardi Bowl Chair, de Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi, colaborou com Gio Ponti, em Itália, num momento em que os intelectuais italianos e europeus se interessavam grandemente pelo racionalismo, quando chegou ao Brasil levava consigo essa percepção de depuração concretizadora, esse momento coincide com a receptividade internacional, crescente, à arquitectura brasileira fora do país. A mostra de arquitectura brasileira no MoMA (Museum of Modern Art em Nova Iorque), em 1942, com a subsequente publicação do livro 'Brazil builds: architecture new and old', reflectiam a virtuosidade de haver uma abordagem internacionalista e regionalista na arquitectura brasileira, criando um discurso de continuidade histórica na prática do projecto.

Lina Bo Bardi, conseguiu, de forma soberba sintetizar estas duas formas de actuar sobre o projecto. A cadeira 'Bardi Bowl' é disso um exemplo flagrante.

A cadeira aqui analisada foi realizada por Lina Bo Bardi, 5 anos após a sua chegada ao Brasil, em 1951, feita propositadamente como um equipamento para o projecto arquitectónico "Casa de Vidro".

Conceptualmente esta peça representa um corte no desenvolvimento de trabalho que Lina vinha a desempenhar no Studio Palma, no qual desenhou um conjunto de peças de mobiliário relacionados com a percepção material local, se às restantes peças podemos considerar como responsáveis por uma transição suave entre a construção mobiliária local tradicional e uma nova interpretação da mesma, esta peça pode ser vista como um corte mais abrupto, uma maior aproximação ao conceito racionalista.

Conceptualmente esta cadeira é uma semi-esfera colocada sobre um suporte. Analisemos a peça segundo o prisma da produção:

A base da cadeira é constituída por uma estrutura tubular em metal (aço), e trabalhada intencionalmente para que fique circular, como um anel. A este anel são soldadas quatro pernas.

Este componente, deriva da linguagem formal introduzida por exemplo por autores como Le Corbusier, Mies Van der Rohe e por Marcel Breuer : a utilização de metal tubular para a realização da estrutura de suporte da peça. Esta mudança de paradigma introduz um conceito interessantíssimo na leitura visual que pode fazer-se aos objectos: leveza.

A parte superior da peça como que flutua sobre o chão, quase que o utente não se senta, eleva-se sobre o plano do chão.

A operacionalidade da estrutura, que corresponde a duas grandes acções: perfilar e soldar, revela a sagesa da abordagem pois a utilização de um material mais fácil de trabalhar e com menor desperdício que a madeira, reflecte a preocupação racionalista e depurada que acompanha Lina, um discurso proveniente da tradição decorrente da aprendizagem com os grandes modernistas europeus.

A parte superior destaca-se, essencialmente pela inovação que trouxe ao universo do projecto no Brasil. Falamos de uma peça cuja forma não era identificável com as tradicionais cadeiras, com encosto e assento bem

delineados, falamos pelo contrário numa forma em tudo semelhante a um meio globo, um receptáculo, mais que um objecto para sentar.

Retomando o sentido da produção, a parte superior foi feita inicialmente com recurso a couro, cosido sobre um enchimento de espuma que revestia uma estrutura em placas laminadas de madeira. Sobre este meio globo, colocam-se duas almofadas, único elemento de ligação entre a noção de encosto e assento. Há uma variação feita com tecido em vez de couro.

Esta peça define o espírito de Lina Bo Bardi, é inovadora mas ao mesmo tempo profundamente respeitadora para com os materiais e a tradição construtiva, vibrante mas delicada, concreta mas lírica.

A realização desta peça revela bem a forma de pensar a indústria que Lina possuía, ao invés de esperar uma relação com a indústria de cariz europeu, com tecnologia de ponta e racionalismo metódico, Lina abordou as pequenas oficinas para a produção desta cadeira, esta passagem para o território do pequeno produtor, profundamente artesanal, abriu espaço a um novo paradigma entre designer e indústria brasileira, é notável perceber que 50 anos depois (2003), um projecto de design (cadeira Sushi dos designers Fernando e Humberto Campana) reflecta na perfeição esta abordagem e tenha sucesso e sustentabilidade, como que tenha impressa no seu código genético esta forma de produzir e projectar.

A cadeira Bardi's Bowl foi o primeiro ícone de design brasileiro a alcançar honras de capa em revistas internacionais, na edição de Novembro de 1953, na revista norte-americana 'Interiors'.

Cinquenta anos depois seriam os irmãos Campana, herdeiros da 'brasilidade' de Lina a levar o design brasileiro até aos escaparates.

Ao ver o percurso dos irmãos Campana, percebemos toda a lógica do que defendia Lina, como a riqueza imensa da autenticidade, da vernacularidade de um país, pode ser a matéria-prima essencial para um design autêntico e universal.

“Procurar com atenção as bases culturais de um País, (sejam quais forem: pobres, míseras, populares) quando reais, não significa conservar as formas e os materiais, significa avaliar as possibilidades criativas originais. Os materiais modernos e os modernos sistemas de produção tomarão depois o lugar dos

meios primitivos, conservando, não as formas, mas a estrutura profunda daquelas possibilidades”. (Bo Bardi, 1994: 21)



Figura 9 - Capa da revista interiors.

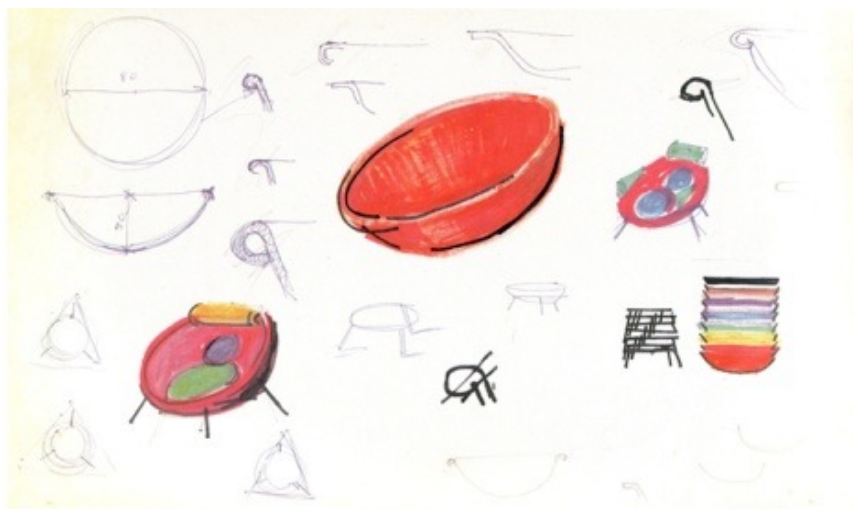


Figura 10 – Esquícios de Lina Bo Bardi



Figura 11 – Bardi Bowl Chair.



Figura 12 – Cadeira Sushi, produção Edra



Figura 13 – Cadeira Sushi, produção Estúdio Campana

5.2. – Cadeira Sushi, de Fernando e Humberto Campana

O objecto analisado é a cadeira Sushi, que faz parte de um conjunto do mesmo nome realizado pelo estúdio Campana entre 2002 e 2004.

A peça vive essencialmente da imensidão de cores decorrentes da aplicação de sobras de tecidos e a maneira como estes são enrolados sobre si mesmos ou em grupo para que se assemelhem ao tradicional prato japonês: sushi.

Segundo as palavras dos designers: “Nas favelas, se faz colchões e acolchoados com todo tipo de pedaço de tecido. A gente começou com isso e pensamos em sushi. Diferentes texturas enroladas todas juntas.”¹⁶

Nesta cadeira vê-se claramente um dos conceitos inerentes ao trabalho dos designers: a aplicação de materiais deslocados do contexto específico para que foram produzidos, a lógica da quebra de referência formal dada pela matéria. As tiras de tecido são sobras de produção industrial têxtil, requalificadas e recolocadas noutro contexto.

Analisemos a peça segundo o prisma da produção:

A base da cadeira é constituída por uma estrutura tubular em metal (aço inoxidável), e moldada de forma a ficar circular, como um anel. A esta são soldadas as pernas.

Este componente é feito propositadamente para a cadeira, o material fornece a resistência indispensável e transmite a sensação de durabilidade necessária a um objecto deste tipo. Conceptualmente a estrutura fornece a sensação de leveza visual e relativa delineação do material, o acabamento liso e uniforme contrasta com a parte superior.

Esta estrutura é o denominador comum, em termos visuais com a cadeira Bardi Bowl de Lina Bo Bardi o outro objecto em análise.

As tiras de pano e os rolos de tecido empregues no acolchoamento são desprovidos de acabamentos industriais, tais como pintura ou verniz, isto configura uma vantagem produtiva.

Um aspecto muito interessante da técnica construtiva da cadeira é o facto de o seu processo de fabrico ser um misto de produção artesanal e industrial. Se por um lado a realização da estrutura de base é feita num processo industrial com recurso a maquinaria e linhas de montagem bem definidas, por outro lado o componente restante é realizado pela participação de operários que dobram, vinculam e cosem as tiras de pano.

Este processo reflecte, conforme os autores referem, “essa capacidade de manualidade da cultura brasileira, que a nosso ver deveria ser mais absorvida pelos designers.” (Campana, 2009: 87)

¹⁶ (Campanas, http://www.campanas.com.br/home_br.html, acedido em 30 de Agosto de 2011)

A utilização de um material já acabado – o tecido, sugere que neste processo não haverá resíduos, uma vez que os materiais estão prontos para utilização. Esta lógica de prolongar a vida útil de um material corresponde ao que os designers foram recolher a Lina Bo Bardi, utilizar o material que se tem disponível, descomprometidamente, numa lógica de reutilização.”Como a arquiteta e designer Lina Bo Bardi dizia, o povo brasileiro tira um elenco de ideias, de formas, da pobreza. Com restos de vários materiais, o morador da favela faz uma ‘assemblage’ e constrói sua casa”. (Campana, 2009: 36)

A parte inferior da peça – a estrutura – é unida à parte superior por meio de um trabalho manual. A malha que medeia as duas partes da cadeira serve de união entre as mesmas e permite que os elementos têxteis sejam aplicados. Conforme referido estes resíduos são colocados manualmente o que faz com que cada cadeira tenha a sua própria estratificação de cor, o que resulta num produto único, individualizado; se por um lado a própria matéria – desperdício têxtil – não é completamente controlável nas suas quantidades, ou seja, haverá sempre combinações aleatórias de cor, por outro lado a aplicação ao ser feita manualmente por um operário leva a que não haja uniformização entre produtos. A escolha cromática da ‘Sushi’ está, portanto, dependente da matéria disponível.

A partir de 2004, a cadeira passou a ser produzida pela empresa italiana EDRA, e esta promoveu uma alteração substancial na sua produção. O suporte metálico – a estrutura – passou a ser substituída por um tubo de poliuretano elástico e tecido. Neste tubo são colocados à pressão todos os elementos têxteis e depois a parte não revestida ganha a forma “opens up naturally into a corolla shape to form a multicoloured seat.”¹⁷

A composição desordenada conferida pela distribuição dos pedaços de pano, promove uma confusão visual intencional, a multiplicidade de tons espalha-se em todas as direcções, esta aparência festiva reflecte em muito o carácter popular das construções anónimas e inocentes (por não planeadas) das favelas. Um dos grandes factores simbólicos nesta cadeira é o facto de

¹⁷ <http://www.edra.com/schede/43.pdf>

fornecer a visibilidade e a discussão sobre os estereótipos do Brasil e dos seus ícones.

6. – Conclusão

Quando iniciei esta investigação, estava longe de pensar que o território de autoria que me propunha procurar estava tão perto. Vivemos tempos fascinantes, plenos de incerteza e insegurança, no entanto estamos perante uma oportunidade de ouro de reconciliarmos o ‘nosso’ design com aquilo que somos.

Em tempos de incerteza, a cultura do projecto pode ceder-nos um espaço de afirmação e de segurança. Existe um imenso território de projecto a conquistar, proveniente do artesanato, um território do vernacular, uma informação ancestral, baseada na cultura material popular, não descrita, que urge entender e trazer para o discurso formal do design.

Por necessidade de afirmação, ou simplesmente porque estamos treinados para encarar o design como um processo herdado de outras culturas, sempre tão próximas de uma racionalidade que não nos é natural, fomos adaptando a nossa realidade projectual a realidades que nos são alheias, perdemos, deste modo um capital essencial: a nossa cultura.

Ao longo desta dissertação não pude deixar de me perguntar continuamente: onde está o ‘nosso’ design?

Como diria Fernando Pessoa, “a minha pátria é a língua portuguesa”, e o ‘nosso’ design pode ser a nossa voz no mundo, pode levar a nossa identidade a ser percebida pelo mundo; com tanta frequência bloqueamos o nosso território natural – a língua portuguesa – por nos encantarmos com outros territórios nem sempre capazes de perceber o que somos.

Mas, esta nossa identidade não deve ser apenas o resultado, tem de ser também o nosso ponto de partida, é nosso dever, acolher o sedimento acumulado em gerações e convertê-lo em fermento projectual.

Ao longo desta investigação foi sendo perceptível a importância que o exercício da humildade acarreta, percebemo-lo na noção de vernacular; a clareza da percepção do que é intrinsecamente nosso, a autenticidade que lhe está

adstrita torna-se ‘nossa’, este sentido de posse passa do objecto para quem o lê, e quem o lê está no nosso território, na dimensão do nosso idioma, no ‘nosso’ design.

Por natureza, somos um povo que se vê maior que a realidade, a nossa narrativa histórica sempre nos fez crer essa grandeza gloriosa, o necessário afastamento para uma percepção crítica do que somos nem sempre é fácil, este é um dos factores para que a percepção que temos da nossa estrutura produtiva seja a de uma indústria disponível, ‘high-tech’, grande e vocacionada para ser uma obediente serva do design; no entanto os dados estatísticos provam-nos o contrário, segundo dados do INE/Pordata¹⁸, em 2009, 95,6% das empresas não financeiras portuguesas tinham um número de trabalhadores inferior a 10; esta razão, aliada a um constrangimento histórico de um tecido empresarial vocacionado para a subcontratação, leva a que as empresas sejam pouco receptivas ao acolhimento de designers no sentido clássico, enquanto colaboradores permanentes. Ao longo deste texto tentámos demonstrar também que a tónica incide no paradigma errado, concretizando:

não cabe ao designer sentir-se como uma dádiva para a indústria, antes cabe ao designer actual intervir proactivamente face a essa mesma indústria. A recusa em percebermos um cenário que nos pode ser favorável tende a ser uma das asfixias ao design português, o facto de não haver uma indústria receptiva à contratação por ser demasiado pequena nas suas unidades constituintes pode e deve tornar-se na melhor qualidade para o designer, ou seja, uma indústria altamente adaptável e maleável, capaz de ser o parceiro ideal para produtores de pequena escala. Há casos que se tornam incontornáveis e que devem ser estudados pela Academia, para referência dos futuros projectistas: ‘Fyne & Candy’; cujo percurso de projecto passa por encontrar pequenos produtores de artigos de escritório para assegurar produções personalizadas para os seus clientes.

Com esta referência entramos no território do ‘nosso’ design, aqui apercebemo-nos da dimensão emocional do projecto e da humildade que este traz à

¹⁸ <http://pordata.pt/Portugal/Empresas+nao+financeiras+com+menos+de+10+pessoas+ao+servico+em+percentagem+do+total+de+empresas+nao+financeiras+por+sector+de+actividade+economica-701>; acedido em 20/10/2011

simplicidade do gesto, há todo um território a reclamar que está cativo neste gesto, um gesto que constrói uma guitarra portuguesa, um gesto que pinta o azulejo, um gesto que demarca a calçada.

É urgente acolher este gesto, no vocabulário formal do 'nosso' design, é um sedimento de conhecimento que não pode ser desperdiçado, por outro lado esta é a língua da nossa estrutura industrial, esta linguagem construtiva é-lhe familiar, ao assumirmos este legado estaremos a obviar um inevitável desconforto do designer face à indústria. A grande premissa a realizar é, por consequência, gerar o mecanismo que permita converter esta vernacularidade do gesto ancestral em ferramenta de projecto.

Não é minha pretensão fazer uma apologia saudosista do que é a cultura portuguesa, antes reconhecer nesta um vector essencial para a afirmação de uma forma de projectar nossa.

Perspectivas futuras:

Esta dissertação quer contribuir de maneira eficaz nas diferentes áreas que constituem a disciplina do design, propondo a temática design vs. Artesanato como factor de geração de massa crítica para a evolução da própria disciplina. Especificamente, achamos importante destacar os três cenários que definem a disciplina do design: ensino, profissão e investigação.

- No ensino do design, esta tese é importante como referência metodológica para o ensino da disciplina em Portugal pois alerta para a importância do contexto em que as escolas de design se inserem, e a forma como devem relacionar-se. Numa tese que aborda o território como metáfora é fundamental perceber o contexto que nos rodeia e que será o âmbito de actuação dos alunos, futuros profissionais do design.

- Profissionalmente é essencial perceber que há um espaço de actuação que necessita de ser ocupado e entendido. É urgente perceber que a linguagem do design deve ser adequada no contexto que se insere, sem prejuízo de uma autenticidade comunicativa e que esta especificidade pode ser percebida globalmente. Ou seja, o designer deve ser possuidor da humildade suficiente de perceber na tecnologia um aliado, seja baixa tecnologia como a alta tecnologia, utilizando-a em função do propósito do projecto.

- Na área da investigação em design, esta dissertação permite perceber que há elementos comuns, elementos que pertencem a um chão comum entre cultura manual e cultura do projecto. Perceber que há um território da linguagem que deve ser compreendido e cativado para o design, esta linguagem perpassa para lá das fronteiras do projecto tal como era percebido tradicionalmente, esta abordagem abre novas perspectivas para a disciplina. Esta tese pretende semear a interrogação: até que ponto a recolha etnográfica de elementos de 'portugalidade', que adornam os nossos museus, serve de base para ser transformada em ferramenta de projecto?

O mote de abertura desta tese assentava na metáfora do território, o território conquistado segundo o paradigma do 'auctor', o general romano que trouxesse novas conquistas para Roma. Tem sido este o percurso da nossa investigação, perceber que território poderemos conquistar para a nossa disciplina, ele aí está, disponível, pronto para que o 'nosso' design seja um design nosso.

Bibliografia

- AAVV. 2001.** *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea da Academia das Ciências de Lisboa*. Lisboa : Verbo, 2001.
- Bardi, Lina Bo. 1994.** *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo : Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994.
- Basualdo, Carlos. 2007.** *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 - 1972)*. São Paulo : Cosac Naify Edições, 2007.
- Baudrillard, Jean. 2009.** *O sistema dos objectos*. São Paulo : Editora Perspectiva, 2009.
- Bondanella, Peter. 2005.** *Umberto Eco and the Open Text: Semiotics, Fiction, Popular Culture*. Cambridge : Cambridge University Press, 2005.
- Branzi, Andrea. 2009.** Dai maestri alla società progettante . *Disegno Industriale*. 12, 2009, Mercosur design.
- Bürdek, Bernhard E. 1994.** *Diseño. História, teoría y práctica del diseño industrial*. Barcelona : Gustavo Gili, 1994.
- Campana, Humberto. 2009.** *Cartas a um jovem designer*. Rio de Janeiro : Elsevier, 2009.
- Coatts, Margot. 1997.** *Pioneers of modern craft: twelve essays profiling key figures in the history of twentieth-century craft*. Manchester : Manchester University Press, 1997.
- Costa, Daciano da. 1998.** *Design e mal-estar*. Porto : Porto Editora, 1998.
- d'Avossa, Picchi. 1999.** *Enzo Mari, il lavoro al centro*. Milano : Elemond Editori Associati, 1999.
- Dorfles, Gillo. 2002.** *Introdução ao desenho industrial*. Lisboa : Edições 70, 2002.
- Dormer, Peter. 2010.** *The culture of craft*. Manchester : Manchester University Press, 2010.
- Eco, Umberto. 1978.** *A theory of Semiotics*. Bloomington : Indiana University Press, 1978.
- Ferrari, Giorgio de. 2004.** L'artigianato, il concorso, i giovani designer. [autor do livro] AA.VV. *Disegnare l'Artigianato*. Torino : Ed. Lindau, 2004, pp. 17-21.

- Flusser, Vilém. 2010.** *Uma filosofia do design - A forma das coisas*. Lisboa : Relógio d'Água, 2010.
- Fusco, Renato de. 2005.** *Historia del diseño*. Barcelona : Santa & Cole, 2005.
- Gasset, José Ortega y. 2003.** *A desumanização da Arte e outros ensaios de estética*. Coimbra : Almedina, 2003.
- Greenhalgh, Paul. 2002.** *The persistence of craft*. Londres : A & C Black Publishes, 2002.
- Il contributo delle culture locali. Argentino, Michele. 2010.* Palermo : Carlo Saladino Editore, 2010. Maqueda 175 Design 01. pp. 37-42.
- La Pietra, Ugo. 2004.** Didattica, progettualità e cultura artigianale Cantiere, Ed. Lindau, Torino, Italia. Mari, E (2004). [autor do livro] AA.VV. *Disegnare l'Artigianato*. Torino : Lindau, 2004.
- Leon, Ethel. 2005.** *Design brasileiro - quem fez, quem faz*. Rio de Janeiro : Viana e Mosley Editora, 2005.
- Machado, José Pedro. 1995.** *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa : Livros Horizonte, 1995.
- Maldonado, Tomás. 2009.** *Design Industrial*. Lisboa : Edições 70, 2009.
- Mari, Enzo. 2004.** *La valigia senza manico - Arte, design e karaoke*. Turim : Edizione Bollati Boringhieri, 2004.
- Monteiro, Nuno Gonçalo. 2006.** *D. José*. Rio de Mouro : Circulo de Leitores, 2006.
- Morozzi, Cristina. 2004.** Chi è l'artigiano. [autor do livro] AA.VV. *Disegnare l'Artigianato*. Torino : Ed. Lindau, 2004, pp. 31-37.
- . 2004. Una storia per sommi capi. [autor do livro] AA.VV. *Disegnare l'Artigianato*. Torino : Ed. Landau, 2004, pp. 11 - 16.
- Oliveira, olivia de. 2002.** *Lina Bo Bardi: Obra Construída*. Barcelona : 2G Books, 2002.
- Ortega y Gasset, José. 2003.** *A Desumanização da Arte e outros Ensaaios de Estética*. Coimbra : Almedina, 2003.
- Pevsner, Nikolaus. 1991.** *Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*. London : Penguin Books, 1991.
- Pietroni, Lucia. 2009.** Humberto e Fernando Campana - Dal riuso all'invenzione . *disegno industriale*. 12, 2009, Mercosur design.

Pires, Ana. 2002. Ponto de partida, S.O.S. Cesteiros. *Mãos*. PPART, 2002.

Pye, David. 2010. *The nature and work of workmanship*. Londres : The Herbert Press, 2010.

Velloso, João Paulo dos Reis. 2004. *Tempos modernos: João Paulo dos Reis Velloso, memórias do desenvolvimento*. Rio de Janeiro : FGV Editora, 2004.